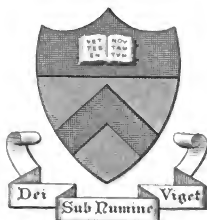
SHAKSPERE-STUDIEN: BD. WILL. SHAKSPERE'S DRAMEN VOM BEGINN SEINER...

Hermann Freiherr von Friesen


Dei
Sub Numine
Viget

Shakspere-Studien.

Von

Herm. Freih. von Friesen.

Zweiter Band.

Will. Shakspere's Dramen

vom Beginn seiner Laufbahn bis 1601.

Wien, 1875.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Will. Shakspere's

Dramen

vom Beginn seiner Laufbahn bis 1601.

Von

Herm. Freih. von Friesen.

Wien, 1875.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Buch:

Shakspere's poetische Laufbahn von 1587/88 bis 1594/95.

Zweites Buch:

Shakspere's poetische Laufbahn von 1595 bis 1600.

Erstes Buch.

Shakspere's poetische Laufbahn

von

1587/88 bis 1594/95.

Einleitung.

Bei dem Ziele, das wir uns gemeinschaftlich gesteckt haben, werden Sie, ver. Fr., es gerechtfertigt finden, daß ich einen großen Werth auf die chronologische Reihenfolge, in welcher Shakspere's Dramen abgefaßt sind, lege. Denn nur auf diesem Wege ist es möglich, eine Vorstellung von dem Entwickelungsgange dieses außerordentlichen Geistes zu gewinnen. Schon früher habe ich zwar vorübergehend erwähnt, daß der bis zum Ueberdruß besprochene Ausfall von Greene gegen Shakspere in seinem Pamphlet „A Groatsworth of wit bought with a Million of Repentance“ nur deshalb einen großen Werth hat, weil daraus der im Jahre 1592 festbegründete Ruf Shakspere's als Bühnendichter unläugbar hervorgeht. Es würde also nicht unpassend scheinen, diesen Zeitpunkt und die mit jenem Pamphlet zusammenhängenden kritischen Erörterungen zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zu wählen. Nachdem ich mich Jahre lang mit dieser Frage gründlich beschäftigt habe, bin ich zu dem Resultat gekommen, daß diese vielbesprochene Henry VI. question, wiewohl sie in England immer noch von P. Collier und von A. Dyce bis zu dessen Ende aufrecht erhalten worden, auf einem Boden steht, auf welchem eine kritische Verständigung nicht möglich ist. Wenn es Charles Knight in England und bei uns in Deutschland Ulrici, Delius und Alexander Schmidt mit ihren licht-

vollen Widerlegungen nicht gelungen ist, den englischen Kritikern in der Allgemeinheit die Ueberzeugung von der gänzlichen Haltlosigkeit der Malone'schen Beweisführung beizubringen, so kann man sich nur sagen, daß dieselben in der von ihnen eingenommenen Parteistellung nicht überzeugt sein wollen. Es handelt sich also bei ihnen um ein von dem unsrigen völlig verschiedenes Ziel. Während unsere gemeinschaftlichen Bemühungen darauf gerichtet sind, mit Unbefangenheit in den Geist des Dichters einzugehen, so weit es unsere untergeordneten Kräfte gestatten, während wir also unsere persönliche Meinung der großen poetischen Erscheinung und ihrer erhabenen Bedeutung, in Bezug auf die tiefsten und unveräußerlichsten Anliegen des menschlichen Geistes, unterzuordnen bereit sind, meinen Jene ihrem Kitzel nach dem Ruhme eines ergrübelnden Scharfsinns durch die unbegrenzte Uebersicht über das materielle Detail zu genügen, und auf diesem Wege den Standpunkt richterlicher Autorität neben dem wider ihren Willen und ohne Einsicht in dessen poetischen Werth verehrten Dramatiker einzunehmen. Bei einem solchen Verkennen der unveräußerlichsten Attribute menschlicher Begabung kann diesen zwar der Ruhm eines ausdauernden Fleißes in ihrer Sphäre nicht abgesprochen werden, wir können ihnen also die Erkenntlichkeit für viele werthvolle Belehrungen nicht versagen. Aber wir können nicht auf einem Felde mit ihnen streiten, das sie nicht betreten wollen. Nur das möchte ich beklagen, daß diese Kritik auch auf namhafte Ausleger unseres Vaterlandes einen verblendenden Eindruck gemacht hat. Mancher redliche Freund unseres Dichters kann heute noch von Gervinus' und Kreyssig's Auslassungen in dieser Hinsicht verführt werden, Shakspere für einen genialen Abschreiber und Nachtreter, nicht aber für einen aus seiner Zeit mit der ganzen Fülle der Originalität herausgewachsenen Dichter zu halten. Denn leider ist es nicht möglich, den Freunden Shak-

spere's zuzumuthen, daß sie, wie Gervinus und Kreyssig es nachweislich verschmäht haben, die von Malone verfehmten Originalarbeiten Shakspere's in den zur Zeit vielfach zugänglichen Wiederabdrücken der alten Stücke selbst lesen und sich dadurch von der Unmöglichkeit, sie einem anderen Verfasser zuzuschreiben, überzeugen.

Hiermit lassen Sie mich denn diese leidige Frage in Bezug auf die später zu besprechenden Historien für abgemacht ansehn. Gestatten Sie mir aber auch zugleich, die, auf demselben mißverständlichen Boden entstandenen Vermuthungen der englischen Kritiker über das Alter dieses und jenes Stückes nur insoweit zu erwähnen, als sie für unseren Zweck nicht völlig unbeachtet bleiben können. Dagegen scheint es mir erlaubt zu sein, die poetische Laufbahn Shakspere's in drei Perioden abzutheilen und zwar zuerst dieselbe vom Ausgang der achtziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts bis um 1594/95, dann von 1595 bis 1600/1, und endlich von 1601 bis zu ihrem Ende zu betrachten.

Wenn es darauf ankommt, die Zeit der Entstehung eines Drama's von Shakspere aus inneren Gründen zu entdecken, können wir uns unmöglich damit begnügen, nur nach einzelnen Erscheinungen in der Technik des Vers- und Periodenbaus, nur nach den häufigeren oder selteneren Reimen, und was dergleichen mehr ist, zu fragen, ohne dabei zugleich in Betrachtung zu ziehen, wie diese Eigenthümlichkeiten, außer ihrer Veranlassung durch den periodischen Standpunkt der Sprache, mit dem geistig poetischen Bedürfniß des Dichters organisch zusammenhängen. Nach meinem schwachen Dafürhalten ist es bis jetzt noch keinem Shakspere-Kritiker besser gelungen, auf diese Rücksicht mit glücklicherem Erfolg aufmerksam zu machen, als Dr. Hertzberg in mehreren Einleitungen, welche er in der von der deutschen Shakspere-Gesellschaft herausgegebenen Uebersetzung seinen Arbeiten vorausgeschickt hat. Was

der englischen Kritik am meisten fehlt, zeichnet seine Anweisungen für die Altersbestimmung eines Shakspeпerischen Drama's vorzugsweise aus. Er verbindet mit dem erschöpfendsten Verständniß der philologischen Fragen die gründliche Einsicht in die ästhetischen Forderungen. Und man kann an der Hand der von ihm aufgestellten Grundsätze in der Allgemeinheit genau verfolgen, wie die Fortschritte des Dichters in Bezug auf Sprache und Versbau nicht blos mit den in der Zeit liegenden Veränderungen auf diesem Gebiete, sondern mit der geistigen Ausbildung des Dichters selbst in engem Zusammenhange stehn. Wenn ich gleich das Zunehmen der weiblichen Versendungen, welche er mit pünktlicher Gewissenhaftigkeit nachgezählt hat, nicht durchweg als einen untrüglichen Maaßstab für die Entscheidung der Frage ansehe, ob dieses oder jenes Stück früher oder später entstanden sein möge, so lege ich dennoch dieser Beobachtung einen großen Werth bei. Gewiß ist es wenigstens, daß die Freiheit des Gebahrens mit dem fünffüßigen Jambus in dieser Beziehung gerade in der Periode, in welche wir Shakspere's Laufbahn als dramatischen Dichters setzen müssen, erst begonnen und zusehends an Ausdehnung zugenommen hat. Indessen glaube ich den erleuchteten Kritiker in so weit richtig zu verstehen, als auch er diese Specialität mehr wie einen subsidiarischen Anhaltepunkt darüber betrachtet, in welche Periode das betreffende Stück einzureihen sei, als daß durch die Stufenleiter der zunehmenden weiblichen Endungen die Reihenfolge derselben nach ihrem Alter unbedingt festzustellen sei. Ueberdieß sind auch Umstände von besonderer Art dabei in Rechnung zu bringen. Wenn z. B. König Johann mit einem Verhältniß von 6 % weiblicher Endungen in eine sehr frühe Periode und Richard III. mit einem Procentsatz von 18 weiblichen Endungen in eine weit spätere gesetzt werden sollte, so würde dagegen aus anderen Gründen Vieles einzuwenden sein. Ohne daher die größere

oder geringere Zahl weiblicher Endungen für völlig bedeutungslos oder nur für zufällig halten zu wollen, wird man dennoch daneben andere technisch-sprachliche Merkmale gelten lassen und abwägen müssen, um zu beurtheilen, auf welche von ihnen das größte Gewicht der Entscheidung falle. Auch räumt Dr. Hertzberg selbst in dieser Beziehung der größeren und geringeren Freiheit in der allgemeinen Versbildung einen nicht geringen Werth ein. Die größere oder geringere Anzahl der eingemischten sechsfüßigen Jamben, oder kürzerer und scheinbar unvollständiger Verse, die indessen nicht blos von der Willkür und Laune des Dichters abhängen, sowie ferner der Umstand, ob sich der Bau der Perioden mit der Abtheilung der Verse mehr oder minder decke, sind auch nach seiner Meinung bei der Beurtheilung der fortschreitenden Entwickelung des Dichters Merkmale von wesentlichem Belang. Und ich kann die Bemerkung, welche damit zusammenhängt, daß nämlich im Verhältniß zu der zunehmenden Ausbildung in der Behandlung des Stoffes eine geringere Sorgfalt in metrischer Hinsicht beobachtet werden könne, aus doppelten Gründen nur mit dem größten Beifall begrüßen. Wenn ich nicht irre, habe ich Ihnen früher schon die Meinung ausgesprochen, daß bei allen Dichtungen Shakspere's das rege Streben, sich zu einer großen Sprachkünstlerschaft auszubilden, und ein ununterbrochener Fortschritt in dieser Hinsicht zu beobachten sei. Diesem regen Streben ist es entsprechend, daß wir eine gewisse Stätigkeit und Regelmäßigkeit in der Versification, die sogar in Monotonie ausarten kann, für ein mindestens ebenso untrügliches Symptom jugendlicher Arbeiten ansehen dürfen, als die geringere Zahl der weiblichen Endungen. Es ließe sich sogar fragen, ob diese Eigenthümlichkeit nicht noch mehr ins Gewicht falle. Ja ich würde bei der Wahl zwischen dem Einen und dem Andern kaum zweifelhaft sein, dem Vorkommen der weiblichen Endungen die untergeordnetere Stelle

einzuräumen. Gewiß dürfen wir wenigstens annehmen, daß das bewußtvolle Festhalten an der theoretischen Regel des Versbaus mit der geringeren Ausbildung in der Gewandtheit der Sprache in engerem Zusammenhang steht. Es scheint also folgerichtig, daß mit den Fortschritten in der Herrschaft über die Sprache die Beobachtung der theoretischen Regeln in die Region des Unbewußten mehr zurücktritt, sowie denn überhaupt die ächt künstlerische Virtuosität undenkbar ist, ohne daß sich die ihr dienenden technischen Mittel dem Besitzer derselben nicht mehr nach berechnender Absicht, sondern nur auf unbewußtem Wege zum Dienste anbieten. Ich weiß nicht, ob es hiernach noch nöthig sein sollte, daran zu erinnern, wie natürlich es nach diesen Vordersätzen war, daß Shakspere, da er nun einmal derselben akademischen Ausbildung wie die besten seiner Vorgänger nicht theilhaftig geworden, in Bezug auf die technischen Mittel an diesen einen Anlehnungspunkt suchte. Es würde eben allen Bedingungen der genetischen Ausbildung eines großen Talentes widersprechen, wenn wir erwarten wollten, daß es in der Gebahrung mit den technischen Mitteln der Kunst sofort eine völlig neue Bahn betreten solle. Daher ist eine der größten Schwächen mehrerer englischer Kritiker besonders darin begründet, daß sie durch unläugbare Reminiscenzen an den Stil von Marlowe, Peele oder Greene in Shakspere's jugendlichen Stücken an der Originalität derselben irre werden. Wenn sie seine völlige Emancipation von diesen Fesseln und die Wahrzeichen einer durch und durch individuellen Versification und Ausdrucksweise in späteren Dichtungen mit Recht bewundern, so hätten sie auch beobachten sollen und können, daß er die großen Eroberungen auf diesem Gebiete nur auf dem Wege, den er betreten hat, machen konnte; und dieser Entwickelungsgang ist gerade in der oben angedeuteten Weise am sichersten zu verfolgen. Daß mit den Fortschritten in der Behandlung

des Stoffes die Befangenheit in den Regeln der metrischen Technik mehr und mehr abnimmt, führt uns ferner von selbst zu einer Wahrnehmung, welche jeden aufmerksamen Beobachter von Shakspere's Dramen zum genügenden Anhalt darüber dienen kann, daß, trotz der häufig täuschenden Aehnlichkeit seiner Ausdrucksweise mit der von Marlowe, dennoch von Haus aus eine wesentliche Verschiedenheit zwischen Beiden herrscht. Ich möchte sagen, man fühlt, daß ein anderes Organ spricht. Sollten Sie nicht, gleich anderen fleißigen Lesern Shakspere's, überall, und selbst in seinen frühesten Schöpfungen, neben dem Eindruck dessen, was wir bombastisch oder schwülstig zu nennen pflegen, eine weit größere Anziehungskraft des vergegenwärtigten Stoffes oder auch nur der einzelnen Situation als bei irgend einem anderen Dramatiker damaliger Zeit empfunden haben? Gewiß wird von keinem der Zeitgenossen Shakspere's das Gemüth so sehr in Anspruch genommen, wie von ihm, selbst in den zumeist unter dem Eindruck seiner ersten Vorbilder geschriebenen Stellen. Das Zeitalter, in welchem seine Stücke die deutsche Bühne zuerst betraten, kann wohl Zeugniß davon ablegen. Es würde fast einen komischen Eindruck machen, wenn man die Frage aufwerfen wollte, ob es wohl glaublich wäre, daß in der Zeit der Sturm- und Drangperiode Deutschlands, gerade damals, wo man im dringenden Bedürfniß, sich von dem Joche des französischen Geschmackes zu befreien, manche abenteuerliche Erscheinung in der dramatischen Literatur mit Beifall begrüßte, ein Drama von Marlowe, Peele oder Greene von einer ähnlichen Wirkung wie Shakspere hätte sein können? Gerade das, wornach man zu jener Zeit am meisten dürstete, die innige Betheiligung des Gemüthes, tritt, namentlich bei Marlowe's hochpoetischem Schwunge, hinter der Ueberspannung der Phantasie zurück. Indessen rede ich hier nur von der objectiven Seite, das heißt von der Wirkung des Poems

auf den Beschauer, wogegen es weit mehr darauf ankommt, uns den Dichter selbst von seiner subjectiven Seite zu versinnlichen. Was könnte der Grund dieser Wirkung sein, wenn nicht der Dichter selbst nicht blos mit dem Gemüth, sondern mit seiner ganzen geistigen Individualität in der zu vergegenwärtigenden Erscheinung aufgegangen wäre? So kommen wir denn wieder auf diejenige Aufstellung zurück, in welcher ich Ihnen schon früher, so zu sagen, den Gipfelpunkt der Eigenthümlichkeit auszudrücken suchte, in welcher Shakspere alle seine Zeitgenossen überragte. Bin ich berechtigt anzunehmen, daß seine vollendeten Dramen von einer ihm zum Erlebniß gewordenen Erscheinung in poetischer Nothwendigkeit getragen werden, dann folgt daraus auch von selbst, daß sie durchaus einen in sich selbst abgeschlossenen Organismus darstellen. Ich halte es nicht für ungerecht zu behaupten, daß man dasselbe weder den Dramen von Kyd noch von Marlowe, Greene oder G. Peele nachrühmen kann. Nicht genug, daß sie, wie schon früher angedeutet worden, denjenigen höheren Forderungen, welche nach meinem Dafürhalten von einem Drama, sei es in der tragischen oder komischen Form, zu befriedigen sind, nicht entsprechen. Bei ihrer ausschließlichen Tendenz, nur in der Darstellung der Leidenschaft ihren Beruf zu suchen, fehlt ihnen nothwendiger Weise auch die organische Verbindung eines natürlichen Bildes aus dem allgemeinen menschlichen Leben. Dafür Ersatz zu leisten, ist nicht Greene's bilderreiche und oft einschmeichelnde Sprache im Stande. Noch weniger kann dieses Ziel erreicht werden durch das Herbeiziehen pikanter Einzelnheiten von anecdotärem Character, worin sich Peele nicht selten verirrt, wenn ihm gleich das Talent einer lebhaften Darstellungsgabe, wie sie auch in allegorisch-symbolischer Form in the Arraignment of Paris sich bethätigt, nicht abzusprechen ist. Endlich kann auch Marlowe uns diesen Eindruck nicht machen, ohne

daß ihm in der Sphäre, welche er seiner Individualität gemäß sich gewählt hat, die Weihe der Poesie abginge. Im entschiedenen Gegensatz mit Shakspere mangelte seiner Individualität die Neigung oder Befähigung, sich zu der Anschauung derjenigen Seite des menschlichen Seins zu erheben, welche mit der in unendlichen Gesetzen begründeten Weltordnung in unmittelbarer Beziehung steht. Der Ueberspannung seiner übermächtigen Phantasie waren nur die Gegensätze der menschlichen Welt in ihrer Unversöhnlichkeit mit dem Uebermenschlichen zugänglich. Sie fand ihr Genügen in der maaßlosesten Uebertreibung nicht blos des Individuellen, sondern auch der allgemeinen Zustände. Deshalb gerieth er auch mit sich selbst und seinem Stoffe in schreienden Widerspruch, sobald er sich in Regungen des Gemüthes begab, in denen nur eine menschlich edle Natur heimisch sein kann, die aber einer in sich selbst Befriedigung suchenden Leidenschaft ewig fremd bleiben müssen; sowie denn das Verhältniß seines Tamburlaine zu Zenocrate und die Liebe von Barrabas zu seiner Tochter in keinem organischen Zusammenhang mit dem Ganzen steht.

Bei diesen Differenzpunkten sollte es kaum möglich scheinen, daß eine aufmerksame Kritik sich soweit irre führen lassen könnte, um wegen der äußeren Physiognomie der Erscheinung darüber unsicher zu werden, ob sie eine Dichtung Marlowe oder Shakspere zuzuschreiben habe. Indessen darf es begreiflich scheinen, daß es unter Umständen schwer sein kann, aus den unvollkommenen Anfängen Shakspere's die im innersten Wesen des Poems begründeten Spuren von dessen Individualität richtig zu erkennen. Bei diesen erschwerenden Umständen würde zur Entschuldigung der Kritiker des vorigen Jahrhunderts, die nach stillschweigender Uebereinkunft alleingültige Meinung, daß Shakspere's Anfänge auf der Laufbahn dramatischer Dichtung vor 1591 nicht gesetzt werden dürfen, gerechnet werden können, wenn nicht in der Annahme dieser

Meinung selbst und in dem halsstarrigen Beharren auf derselben der größte Vorwurf läge. Denn daraus allein folgte die muthwillige Mißdeutung und Geringschätzung der zeitgenössischen Zeugnisse, aus welchen bei unbefangenerem Urtheil gerade das Gegentheil hervorgeht. Darin allein lag die Möglichkeit, daß Malone nebst vielen anderen Kritikern mit anmaßender Sicherheit die Behauptung aufstellen und vertheidigen konnte, daß Titus Andronicus nicht von Shakspere herrühren könne, ferner daß der erste Theil von Heinrich VI. ihm nicht zugeschrieben werden dürfe, und endlich der 2. und 3. Theil dieser Historie als Originalschöpfungen Shakspere's nicht zu betrachten, sondern auf dem Wege eines in der literarischen Welt unerhörten Plagiats entstanden seien.

I.

Titus Andronicus. Heinrich VI. Erster Theil.

P. P.

Ohne auf die specielle Widerlegung der in der Einleitung berührten Aufstellungen einzugehen, lassen Sie uns ohne Weiteres zu der Ausführung der Frage schreiten, ob und in wie weit gerade in diesen Dramen Shakspere's Individualität zu erkennen sei? Daß Titus Andronicus unzweifelhaft in den Jahren zwischen 1585 und 1589 entstanden sein müsse, ist nach der lichtvollen Anerkennung von dessen Aechtheit durch die gewiegtesten deutschen Shakspere-Kritiker, und vor Allem durch Ulrici, vor nicht langer Zeit in der Einleitung zu der Uebersetzung dieses Drama's durch Dr. Hertzberg*) mit so schlagender Gewißheit nachgewiesen worden, daß ich nicht im Stande bin, etwas von Belang hinzuzufügen und ihm zur Vollständigkeit unserer Besprechung fast nur nachzuschreiben haben würde. Ich übergehe dabei, was zur Begründung der Meinung, dieses Drama als eins der ersten, wenn nicht das

---

*) Shakspere-Uebersetzung der deutschen Shakspere-Gesellschaft. Bd. IX. p. 289 ff.

erste Werk unseres Dichters ansehn zu dürfen, in sprachlicher Hinsicht von Dr. Hertzberg angeführt wird. Ich hoffe, es wird Ihnen genügen, wenn ich versichere, den in dieser Hinsicht ausgesprochenen Bemerkungen auf Grund einer, schon vor längerer Zeit, von mir selbst angestellten sorgfältigen Untersuchung vollständig beistimmen zu müssen. Ferner überhebt mich die Ausführung von Dr. Hertzberg der Widerlegung der Argumentation, welche von mehreren englischen Kritikern aus der Erwähnung dieses Stückes in dem Vorspiele zu Ben Jonsons Bartholomew-Fair vom Jahre 1614 abgeleitet worden ist. Nach der Beseitigung des Vorurtheils, daß Shakspere seine Laufbahn vor 1591 nicht begonnen habe, könnte das an dieser Stelle dem fraglichen Drama zugeschriebene Alter von 25 bis 30 Jahren nur dann für die gegen dessen Originalität erhobenen Zweifel von einigem Belang sein, wenn es möglich wäre, dabei an ein anderes älteres Stück zu denken. Nun sind allerdings, selbst bei deutschen Kritikern, hier und da Vermuthungen aufgetaucht, daß das vor uns liegende Drama für die Nachbildung, wenn nicht Ueberarbeitung eines älteren Stückes zu halten sei. Doch hat man, wenigstens bis jetzt, von einer derartigen Vorarbeit nicht die leiseste Spur entdecken können; und, bei der vorherrschenden Neigung der englischen Kritik zur Skepsis, dürfen wir wohl dessen gewiß sein, daß, wenn sie nur die leisesten Andeutungen über die Existenz einer solchen hätte ausspüren können, sie sich nicht mit den nur auf gut Glück in dieser Hinsicht hingeworfenen Vermuthungen begnügt haben würde. Auch kann ich, soweit mein schwaches Urtheil hierbei gelten darf, versichern, bei einer wiederholten Durchsicht des Textes in sprachlicher Hinsicht, vergebens nach einem Anhalt gesucht zu haben, wodurch der Verdacht, daß zwei verschiedene Hände dabei betheiligt gewesen wären, Bestätigung finden könnte. Vielmehr scheint es mir, daß Schritt vor Schritt dieselbe

Eigenthümlichkeit der Sprache und Versbildung in Schwächen und Vorzügen, nirgends ein unmotivirter Uebergang oder Zusatz wahrzunehmen sein könne. Ich möchte sogar glauben, daß die Arbeit sehr rasch und wie in einem Guß vollendet worden sei.

Was dagegen den Stoff anlangt, so wird selbst der begeistertește Verehrer Shakspere's nicht in Abrede sein können, daß es schwer ist, eine Entschuldigung dafür zu finden. Die Erklärung liegt allerdings nahe, daß der völlig unerfahrene Dramatiker unter den Eindrücken der Bühne sowohl, als des Lebens damaliger Zeit zu dieser Wahl habe verführt werden können. Ich bin nicht gewiß, ob ich Dr. Hertzberg darin beistimmen soll, daß die von Kyd und Marlowe in der spanischen Tragödie, dem Tamburlaine und dem Juden von Malta auf die Bühne gebrachten Blutscenen und Grausamkeiten in diesem Stücke noch überboten werden. Abstoßender mag die scenische Vergegenwärtigung der alten Fabeln von Tereus und Philomele sowie von dem Thyestischen Gastmal in diesem Stücke sein, als die Rache des Jeronimo oder des Barrabas und die Mißhandlung der gefangenen Könige und besonders Bajazets durch Tamburlaine und seine Gemalin Zenocrate. Die furchtbare Erscheinung der Gothenkönigin Tamora und die bodenlose Ruchlosigkeit Aarons finden allerdings in jenen Stücken kaum ihres Gleichen. Auch liegt es zu Tage, daß in dem ganzen Drama ein wesentlicher Zug von Shakspere's Eigenthümlichkeit aus seiner späteren Laufbahn vermißt wird. Keinem Dichter ist es in so hohem Grade gelungen, wie ihm, in seinen reiferen Schöpfungen die Grenze des für die menschliche Anschauung Erträglichen in der Darstellung des Furchtbaren und Gräßlichen bis auf die äußerste Linie mit feinem Tacte zu beobachten. In diesem Stücke ist von dieser schonenden Rücksicht keine Spur zu entdecken. Ich halte dieß für einen Vorwurf, der nur auf Rechnung der ungeübten

Jugend des Dichters zu schreiben ist. Dagegen möchte ich fast glauben, daß ein Theil des kaum zu ertragenden Eindrucks der, in ihrer völligen Nacktheit, dargestellten Gräuel auf die Wärme und erschreckende Naturwahrheit ihrer Vergegenwärtigung fällt. Und hier stoßen wir auf eine Eigenschaft der gesammten Dichtung, in welcher sie von den übrigen ihrer Zeit sich unterscheidet.

Es versteht sich von selbst, daß es Shakspere's jugendlicher Unfertigkeit nicht gelingen konnte, die Erscheinung, welche sich ihm zur Darstellung aufgedrängt hatte, mit derselben Vollkommenheit in Bezug auf organische Abrundung, wie es seinen ausgebildeten Kräften gelungen ist, zu versinnlichen. Indessen liegen doch die Zeugnisse davon unläugbar vor uns, daß sein Gemüth in vollster Ausdehnung von der darzustellenden Erscheinung ergriffen gewesen sein müsse. Vielleicht würde es uns leichter werden, seinen Intentionen zu folgen, wenn uns die Quelle bekannt wäre, welche ihn zumeist geleitet hat. Die Ballade, welche der Verleger der verlorenen Quartausgabe von 1593/94 zugleich mit diesem Stücke abdrucken ließ, scheint sicher nicht seine Quelle gewesen zu sein, wenn wir nämlich annehmen dürfen, daß sie mit derjenigen identisch ist, welche uns Percy in seinen Reliques of ancient english poetry (Ser. 1. Bk. II. No. 13) aufbewahrt hat. Auch hierüber hat Dr. Hertzberg einen bündigen Nachweis gegeben. Ich möchte nur noch hinzufügen, daß selbst die Sprache und Versification dieser Ballade jede Vermuthung eines älteren Ursprungs als des von dem Stücke selbst ausschließt. Es fehlt darin gänzlich die Naivetät des älteren Volkstones und daher liegt die Wahrscheinlichkeit ihrer Nachbildung nach dem Drama weit näher, als ihr Ursprung aus einer allgemeinen Volkstradition. Da überdieß Paynter in seinem Pallace of pleasure der Geschichte des Titus Andronicus als einer allbekannten gedenken soll, darf man annehmen,

daß Shakspere sich an eine weit ältere Erzählung dieses Gegenstandes angelehnt habe. Daß wir von den blutig-verworrenen Zuständen des römischen Kaiserreichs aus dem dritten Jahrhundert durch dieses Drama ein lebendiges Bild gewinnen, und dasselbe sogar den Eindrücken gleichgeachtet werden dürfe, welche wir von der Geschichte Caracalla's bei Herodian und selbst von den Berichten des „reflectirenden" Gibbon empfangen, muß ich zwar Dr. Hertzberg aufs Wort glauben. Doch ließe sich dieser Anschauung des mit der alten Geschichte und Literatur innig vertrauten Gelehrten leicht ein Wink von nicht geringer Anziehungskraft in Bezug auf die Bildungsgeschichte Shakspere's entnehmen. Wer weiß es nicht, daß sich Lehrer in untergeordneten lateinischen Schulen häufig mit eigenthümlicher Vorliebe den obscuren Schriftstellern der späteren Zeit oder sogar des Mittelalters zuwenden und daher ihre Schüler nicht selten mit halb historischen, halb anecdotären, oft auch in das Romantische hineinspielenden Brocken lateinischer Schriftsteller aus der barbarischen Zeit füttern? Warum sollte nicht Shakspere die Reminiscenz dieser, aus den verschiedensten Bestandtheilen der älteren und neueren Zeit der antiken Welt zusammengestoppelten Geschichte des Titus Andronicus schon aus seinen Schuljahren nach London mit herübergebracht haben? Wie nahe ihm die Erinnerung an diese Schulzeit bei der Abfassung dieses Drama's sowohl, als des ersten Theiles von Heinrich VI. stand, geht aus den, nicht mit lobenswerther Geschicklichkeit und Einsicht, eingemischten lateinischen Bruchstücken hervor. Nehmen wir dazu die minder tadelnswerthen Bilder und Gleichnisse aus der alten Geschichte und Mythologie, so können wir um so mehr durchfühlen, daß der ehemalige Zögling von der grammar-school in Stratford sich in diese Regionen für genügend eingeweiht hielt, um auch in dieser Beziehung mit seinen weit gelehrteren Vorläufern und ihrer academischen Ausbildung in

die Schranken zu treten. Auf diese Weise würde es vielleicht entschuldigend zu erklären sein, daß die Begierde nach Rache für erfahrene Beleidigungen auch in Titus Andronicus, gleichwie in älteren Dramen, das leitende Motiv für die ganze Handlung zu sein scheint. Sollte aber nicht aus der gesammten Verwickelung der Eindruck zu entnehmen sein, daß der Verfasser von dem großen tragischen Schicksal, das weder von äußeren Begebenheiten allein, noch von Seelenregungen der gemeinsten Art bedingt sein kann, sondern aus den inneren Gegensätzen edlerer Art, in Verbindung mit den Umständen und Verhältnissen der Außenwelt, als eine Nothwendigkeit herauswächst, eine Ahnung gehabt habe? In der mit augenscheinlicher Klarheit dargelegten Exposition werden wir sofort in öffentliche und persönliche Zustände von dem gefährlichsten Character eingeführt. Ein erbeloses Reich, das mit dem Tode des Kaisers sofort von zwei Brüdern, als gleichberechtigten Kronprätendenten, mit dem Bürgerkrieg bedroht wird, und zwischen ihnen das machtlose Volksrecht über das Herrscheramt verfügen zu dürfen; ein siegreicher Feldherr, der, im Besitz einer größeren Gewalt als einer der Söhne von dem verstorbenen Kaiser, die ihm dargebotene Krone sammt den aus dem Feldzuge heimgeführten königlichen Gefangenen dem ältesten Sohne seines verstorbenen Herrn mit unbedachtsamer Treuherzigkeit abtritt, und zugleich den ältesten Sohn der gefangenen Gothenkönigin, trotz der rührenden Bitten der Mutter, zur Sühne für seine im Kriege gefallenen Söhne, mit unerbittlicher Grausamkeit hinrichten läßt. Dieser Boden, auf dem die Handlung beginnt, ist vollständig zu einer tragischen Verwickelung geeignet, die Hauptperson der Handlung in einem Gegensatz ihrer edlen Individualität in sich selbst und in dem Conflict dieser mit den sie umgebenden Umständen auf verhängnißvolle Weise befangen. Man dürfte sagen, die edelsten Eigenschaften von Titus Andronicus, seine

auf Vaterlandsliebe beruhende Tapferkeit und Opferwilligkeit, seine Treue an dem Herrn des Staates, als dem Träger des Gesetzes, werden ihm und den Seinigen zum tragischen Verhängniß, weil sie sich in leidenschaftliche Verblendung umkehren. Daß der Dichter bei der Aufnahme der Gesammterscheinung von dieser Anschauung durchdrungen war, ist an sich selbst nicht zu bezweifeln. Aber es ist ihm nicht der Vorwurf zu ersparen, daß sich seine jugendliche Phantasie unter dem Einfluß der künstlerischen und weltlichen Eindrücke seiner Zeit in der Wahl der Mittel vergriffen und ihn zu abnormen Uebertreibungen verleitet hat. Titus Andronicus hat in der Ueberspannung seiner Gesinnung gegen Saturninus keinen Maaßstab zur Beurtheilung seiner Handlungsweise, indem er diesem die Krone und die aus dem Gothenkriege heimgeführten Gefangenen übergiebt. Diesen Mißgriff können wir für verzeihlich und begreiflich halten. Wie er nun aber den an sich selbst zu schwach motivirten Abfall des Saturninus von den Pflichten gegen die Würde seiner Stellung, und daß der Kaiser sich mit blinder Leidenschaft in die Arme der furchtbaren Tamora, derselben Frau wirft, welche sich Titus Andronicus wenig Augenblicke vorher durch die unbarmherzige Hinrichtung ihres Sohnes zur Todfeindin gemacht hatte, nicht mit Gleichgiltigkeit, sondern mit stillschweigender Billigkeit ansehn, wie er ferner im Eifer für den gegen ihn und gegen sich selbst treulos gewordenen Herrn seinen Sohn niederstoßen und ihm sogar ein ehrenvolles Begräbniß verweigern kann: das sind Fehlgriffe der Uebertreibung, die nur der jugendlichen Schwäche des Dichters wegen der Quelle, der sie entflossen sind, verziehen werden können. Wir dürfen überhaupt sagen, daß der Dichter in dem Bedürfniß, das tragische Schicksal von Titus Andronicus mit aller Kraft auszuführen, die Gesinnung desselben in einem unangemessenen Colorit ausgemalt hat. Er läßt ihn in der

2*

leidenschaftlichen Verblendung für das, was ihm als Pflicht der Treue und Liebe heilig scheint, sowie in dem durch und durch tragischen Conflict zwischen dieser und jener Eigenschaft bis zur geistigen Beschränktheit hinabsinken; denn nur mit dieser ist es zu erklären, daß er nach den gemachten Erfahrungen dem plumpen Betruge Aarons zum Opfer fällt, indem er sich selbst die rechte Hand abhaut, in der Einbildung, dadurch seine zum Tode verdammten Söhne zu retten. Und doch müssen wir den unerschöpflichen Reichthum der Gemüthstiefe, getragen von einer überschwenglichen Elasticität der Einbildungskraft, bewundern, wenn wir uns bewußt werden, mit welcher unwiderstehlichen Kraft uns der Dichter, trotz dieser Schwächen und Verirrungen, theilnehmende Rührung und Mitleid für den Haupthelden seines Drama's abzulocken versteht. Was aber sollen wir sagen über den wunderbaren Tiefsinn, mit welchem die Katastrophe von Titus Andronicus motivirt ist? Hier verläßt mich der Muth, meine Gedanken und Empfindungen auszusprechen. Denn ich weiß nicht, ob ich von einer poetischen Intention oder von der Divination einer übermenschlichen Begabung reden soll, indem ich mir in Uebereinstimmung mit dem vom Dichter ausgeführten Bilde gestehn muß, daß die Individualität von Titus Andronicus, wie sie von vornherein angelegt ist, die Befriedigung ihres berechtigten Bedürfnisses nach Rache nur auf dem Wege des Wahnsinns finden konnte. Erlassen Sie mir daher, darauf aufmerksam zu machen, mit welchem instinctiven Scharfsinn der Dichter die Uebergänge in der Seele des Titus von dem zermalmenden Schmerze in dem Conflicte zwischen väterlicher Liebe und Unterthanentreue bis zu der wirklichen Geisteskrankheit motivirt hat. Sie könnten mir mit Recht vorwerfen, daß ich mit Fürwitz in die tiefsten Geheimnisse der dichterischen Begabung einzudringen versuchen würde, wenn ich darüber zu einer Erklärung gelangen wollte, wo der Dichter den

Schlüssel zur Lösung seiner überspannten Aufgabe gefunden hat, indem er den Titus Andronicus die immerhin bis zu dem Extrem des Gräßlichen gesteigerte Rache mit instinctiver Schlauheit des Wahnsinns ausführen läßt. Ich will die Vermuthung nicht von der Hand weisen, daß ihm der tolle Hieronymus von Kyd zum Anstoß gedient haben möge. Doch wie auch diese psychologische Erscheinung von tiefsinniger Naturwahrheit entstanden und ob der Dichter sich der ganzen poetischen Bedeutung derselben bewußt gewesen sein möge? Trotz der Unlösbarkeit dieser Räthsel bleibt doch die Erscheinung an sich selbst unläugbar.

So wie nun also in dem Einzelbilde von dem Haupthelden des Stückes der Vorwurf nicht darauf beruht, daß es, gleich mancher Schöpfung von Marlowe, in das Unnatürliche fällt, sondern nur deshalb berechtigt ist, weil etwas an sich selbst Natürliches in der ganzen Größe des Gräßlichen und Schauderhaften, mit Hintansetzung jeder poetischen Bescheidenheit, dargestellt ist: so sind auch die übrigen im Vordergrunde stehenden Gestalten der Tragödie und so ist namentlich die Königin Tamora unter diesem Lichte zu betrachten. Nicht daß sie nach ihrer unmotivirten Erhebung zur Gemahlin des Kaisers von brennendem Rachedurst gegen alle Mitglieder der Familie des Andronicus erfüllt ist, kann für unnatürlich gelten. Daß aber der Dichter sie und ihre Söhne die empörendsten Verbrechen und Unthaten aus diesem Grunde begehn läßt, welche man sich scheut bei Namen zu nennen, das ist allerdings ein Vorwurf, der selbst mit seiner jugendlichen Unreife kaum zu entschuldigen ist. Ob ich hiernach auch in das Verdammungsurtheil, welches von vielen Seiten gegen die Unnatur Aarons ausgesprochen worden, beifällig einstimmen soll, möchte mir fast zweifelhaft scheinen. Es ist eigen, daß es Shakspere selbst bis in die Zeit der größten Reife seines poetischen Ingeniums nicht für unwürdig gehalten hat,

bis in die innersten Tiefen menschlicher Bosheit und Verruchtheit einzudringen. Sein Richard III., Edmund im Lear, Don Juan in viel Lärmen um Nichts, Jago im Othello und endlich Caliban im Sturm sind Gestalten dieser Art, wie sie meines Wissens kein anderer Dichter jemals gewagt hat, wenn nicht vielleicht Göthe's Mephistopheles neben ihnen genannt werden dürfte. Nun scheinen aber meines Erachtens in diesem Titus Andronicus überhaupt Ahnungen von einigen Gestalten seiner späteren Stücke in roher und unausgebildeter Form zu schlummern. So gut wie Tamora an die vielleicht um Weniges später ausgeführte Margaretha von Anjou erinnern kann, hat Titus einige Aehnlichkeit mit Humphrey von Gloster. Sollten wir also nicht diesen ungeheuerlichen Aaron weniger wegen seiner absoluten Unnatur, als wegen seiner noch rohen Gestaltung zu tadeln und in ihm den Prototypos von Jago und Caliban zu erkennen haben? Weit entfernt, dieß als eine Behauptung aufzustellen, ziehe ich es vor, die Frage unentschieden zu lassen.

Schließlich möchte ich noch einen Vorwurf abwenden, der in dem übrigens höchst geistreichen und lichtvollen Artikel über Titus Andronicus von Dr. Ulrici enthalten ist. Wenn er den Schluß der Tragödie in so weit nicht für befriedigend hält, als dadurch die Fortsetzung der tragischen Verwickelung nicht auf eine beruhigende Weise gelöst werde, so möchte ich glauben, daß diese Empfindung nur durch die Abnormität der ganzen Begebenheit erregt werde. Was bei derselben möglicher Weise geschehen konnte, ist meines Erachtens genügend zur Vollendung gebracht, da alle Personen, deren Existenz der tragischen Nothwendigkeit zum Opfer gebracht werden mußte, gefallen sind, und bei der Einsetzung eines neuen Regimentes durch Lucius die Rohheit der Zustände, durch welche diese Gräßlichkeiten möglich wurden, allerdings nicht radical geheilt werden konnte, doch aber eine Stabilität

der Ordnung, in welcher die Wiederholung derselben außer den Grenzen der Wahrscheinlichkeit liegt, wiederhergestellt ist.

Wenn Sie mit Titus Andronicus den ersten Theil Heinrichs VI. in sprachlicher Hinsicht vergleichen, so werden Sie in dieser Historie genau dieselbe Individualität des Verfassers an ihren Schwächen und Vorzügen wiedererkennen. Es ließe sich sogar darüber streiten, ob nicht in Styl und Versification an diesem Drama noch bestimmtere Spuren der Unreife und Schülerhaftigkeit, als an jenem zu entdecken seien. Vielleicht war es dem Gefühle Shakspere's entsprechend, bei der Behandlung des tief tragischen Stoffes von Titus Andronicus seine untergeordneten Kräfte zu einer größeren Sorgfalt und Aufmerksamkeit anzuspannen, und in der Ausführung der historischen Aufgabe die Form nachlässiger zu behandeln. In diesem Falle würde uns die angedeutete Verschiedenheit kein Anhalten gewähren, um zu entscheiden, ob dieses oder jenes Stück früher geschrieben sei. Nur so viel scheint gewiß, daß auch diese Historie nicht viel nach 1589 abgefaßt sein könne. Sie wissen, daß Thomas Nash in seinem Pamphlet „Pierce-Penniless“ 1592, von dem erhebenden Eindrucke spricht, welcher vielen Tausend Beschauern durch die Darstellung von Talbots Tode auf der Bühne erregt worden sei. Die Bemerkung ist zwar in ungezwungener Weise auf die hervorragendste Scene dieses Stückes zu beziehen; auch darf man glauben, daß von einer jahrelangen Wirkung auf das Theaterpublicum die Rede sei. Eben so ist es Ihnen, wie den meisten Shakespere-Kritikern bekannt, daß Inhalts des Tagebuchs von Henslowe um den Beginn der neunziger Jahre ein Stück unter dem Titel Heinrich VI. 12 bis 13 Mal auf dessen Bühne aufgeführt worden. Ich mag aber beide Umstände nicht als eine Andeutung, noch weniger als einen Beweis dafür anziehen, daß es sich hierbei um das uns vorliegende Stück von Shakspere handle, weil

über dessen Alter genügende innere Beweise zur Hand sind. Ich kann jedoch Niemandem die Berechtigung einräumen, die Möglichkeit dieser Beziehung abzuläugnen, weil er sich einbildet, daß Shakespere vor 1591 kein Drama abgefaßt habe.

Wenn geltend gemacht wird, daß dem 1. Theil Heinrichs VI. die Einheit der Handlung abgeht, welche man überhaupt von Theaterstücken zu fordern berechtigt ist und allerdings auch an anderen Dramen Shakspere's anerkennt, so ist zwar die Thatsache an sich selbst nicht abzuläugnen. Es darf sogar hinzugefügt werden, daß es der ganzen Historie an dem genügenden dramatischen Abschluß fehle. Aber es ist sehr fraglich, ob es von Haus aus im Plane des Verfassers gelegen habe, diesem Stücke die beanspruchte Einheit und den bei einem alleinstehenden Drama unentbehrlichen Abschluß zu geben. Es sollte im Allgemeinen kaum nöthig sein, daran zu erinnern, daß an Historien in dieser Hinsicht dieselben Ansprüche, wie an Tragödien oder Comödien, gar nicht zu stellen sind. Ich glaube an einer anderen Stelle*) den erschöpfenden Nachweis darüber gegeben zu haben, daß man in der Zeit Shakespere's unter dem Titel „Histories“ eine Gattung von dramatischen Gedichten verstand, welche sich, selbst abgesehen von ihrem allgemeinen historischen Character, von Comödien und Tragödien wesentlich unterschieden. Im entgegengesetzten Falle würde die Eintheilung der ersten Originalausgabe von Shakspere's Dramen in diese drei verschiedenen Gattungen bedeutungslos gewesen sein. Hemminge und Condell scheinen zwar nach der Vorlage darauf ein besonderes Gewicht gelegt zu haben, daß alle die 10 Stücke, welche sie unter dem Titel Histories aufführen, eine Periode aus ihrer vaterländischen Geschichte behandeln. Auch darf man diesen

*) Shakspere-Jahrbuch 1873: „Ein Wort über Shakspere's Historien“, p. 1 ff.

characteristischen Zug deshalb für entscheidend ansehen wollen, weil es bekannter Maßen schon lange vor Shakspere Gebrauch war, die Bühne mit solchen Dramen unter dem allgemein üblichen Titel Histories zu versehen. Indessen läßt sich noch ein anderes durchschlagenderes Unterscheidungszeichen voraussetzen. Wiewohl nach dem schon mit der ersten Folioausgabe eingeführten Gebrauche jede der Historien Shakspere's den Namen eines bestimmten Königs als Titel an der Spitze trägt, wird man doch nicht behaupten können, daß sich die dargestellte Handlung mit derselben Ausschließlichkeit um das Schicksal dieser einen Person drehe, wie in einer Tragödie oder Comödie. Daher war es auch in älteren Zeiten nicht üblich, sie mit diesen Titeln zu überschreiben. Es versteht sich zwar von selbst, daß ein König, wie Richard II., Heinrich IV., V., VI. und Richard III. stets den Mittelpunkt bilden müssen. Auch sind einzelne Dramen zu bezeichnen, in welchen das tragische Verhängniß dieses einen Königs für den eigentlichen Angelpunkt des ganzen Stückes anzusehen ist. Aber es wird sich doch nicht läugnen lassen, daß bei fast allen Historien die Verwickelung der Begebenheit in einer weit bedeutenderen Hinsicht auf die vorherrschende Theilnahme Anspruch macht als in der alleinigen Beziehung zu der vom Titel bezeichneten Persönlichkeit. Ja man dürfte fast sagen, daß dem Dichter überall das Schicksal des Vaterlandes, unter dem Einfluß der darzustellenden Begebenheiten, der Hauptgegenstand der dramatischen Vergegenwärtigung zu sein scheine. Gewiß wenigstens steht das Bestreben, die gegenseitige Wirkung der geschichtlichen Begebenheiten unter einander und im Zusammenhang damit auf das staatliche und nationale Leben seines Vaterlandes zu versinnlichen, eben so sehr im Vordergrunde, als die Darstellung des Causalnexus zwischen den Handlungen und Schicksalen der betheiligten Personen.

Der Zweck und Beruf des Dichters einer Historie scheint

also an sich selbst zweiseitig zu sein. Daher verbietet sich schon im Allgemeinen diejenige dramatische Einheit der Handlung, welche wir von einem gut organisirten Drama zu fordern pflegen. Dennoch ist es unentbehrlich, daß die Theilnahme an einen bestimmten Mittelpunkt gefesselt wird. Da aber dieser nicht, wie anderswo, in einer hervorragenden Persönlichkeit allein bestehen kann, sondern mehr in dem Verlauf und Ausgang der Begebenheit liegen muß, wird dadurch die Aufgabe jeden Falls schwieriger. Dazu kommt eine weitere Erschwerung derselben in dem Falle, wenn die Historie überhaupt nicht dazu bestimmt ist, eine Verwickelung von Begebenheiten bis zu ihrer vollständigen Lösung, sondern nur bis zu einem periodischen Abschluß zu schildern, woraus dann wieder der weitere Verlauf der Verwickelung folgen soll, um in einer sich unmittelbar anschließenden zweiten Historie zur Darstellung gebracht zu werden. Das ist thatsächlich der Fall mit diesem 1. Theil Heinrichs VI. Ja dieses Stück ist sogar nur als die Einleitung der Reihenfolge von vier genau mit einander verbundenen Historien anzusehen. Man hat daher nicht mit Unrecht die drei Theile Heinrich VI. und die Schlußtragödie Richard III. die Tetralogie des Hauses York genannt, wogegen die vier anderen Historien, welche, unfehlbar später verfaßt, den vorhergehenden Zeitraum behandeln, in gleicher Weise den Namen der Tetralogie des Hauses Lancaster verdienen.

Damit könnte zwar der Dichter im Allgemeinen darüber entschuldigt werden, daß er uns ein Gemälde geliefert hat, in welchem die Fäden einer weit über den Rahmen dieses Drama's hinausreichenden Verwickelung zu Tage gelegt und schon deshalb weder zu einer harmonischen Einheit verknüpft, noch zu einer befriedigenden Lösung hinausgeführt werden sollten. Indessen liegt in dieser Entschuldigung wiederum eine neue Anklage. Wir schieben ihm nämlich dadurch den

Vorwurf einer Unternehmung zu, welche an sich selbst nur bei der ausgebildetsten Kunstfertigkeit auf einen immer noch unsicheren Erfolg rechnen könnte. Auch vermag ich nicht zu läugnen, daß ich gerade in der, fast möchte ich sagen, Maßlosigkeit, mit welcher er sich die Grenzen seiner Aufgabe gesteckt hat, die wesentlichste Veranlassung finden möchte, um diese Schöpfung einem jugendlichen Verfasser zuzusprechen. Denn das ist eine allgemeine Erfahrung, daß besonders die ausgezeichnetesten Ingenien die Selbstverläugnung, sich in der Wahl ihrer Aufgaben auf die Grenzen der Ausführbarkeit zu beschränken, erst mit der fortschreitenden Reife erlangen.

Fragen wir nach den sichtlichen Grenzpunkten, zwischen welchen die hier zusammengefaßten Begebenheiten liegen, so ergiebt sich schon ein Zeitraum von mindestens zweiundzwanzig Jahren. Aber der Verfasser hat auch den Tod Talbots in die Darstellung mit aufgenommen, wiewohl die Handlung mit der Verlobung zwischen Heinrich VI. und Margaretha von Anjou im J. 1444 schließt, wogegen Talbots Ende im J. 1453 Statt fand und mit dessen Niederlage erst die letzte Hoffnung auf die Erhaltung einer französischen Besitzung verloren ging. Unter diesen Umständen war eine chronologisch-historische Verwirrung und bei der Nothwendigkeit, den Schauplatz bald nach England, bald nach Frankreich zu verlegen, an der Stelle einer geschlossenen Einheit, eine stete Unruhe in der Handlung kaum zu vermeiden. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn der ästhetische sowohl, als der historische Kritiker dieses Drama mit Bedenken betrachtet und ungünstig beurtheilt. Dazu kommt, daß der Dichter trotz der Sparsamkeit, die durch die Ueberfülle von Begebenheiten geboten sein sollte, manches Detail von anecdotärem Inhalt zu breit behandelt. In der Zeit, wo dieses Drama präsumtiv entstanden ist, liebte man überhaupt die Bühne mit Handlung möglichst zu füllen; man war beflissen, die alte Gewohnheit

zu überwinden, nach welcher der größte Theil der Handlung entweder ganz hinter die Bühne verlegt oder nur durch dumb shows ergänzt wurde. Wiewohl das Bestreben, das Pathos mit der Handlung unmittelbar zu verbinden, an sich selbst ein anerkennenswerther Fortschritt war, fehlte es dennoch an der Geschicklichkeit für eine angemessene Vertheilung. Und gerade hierin hatte Shakspere in späterer Zeit eine große Gewandtheit, indem er die Verwirrung der Handlung dadurch mäßigte, daß er einen angemessenen Theil davon zwischen die Scenen legte und durch mündliche Berichte mit dem, was auf der Bühne vorging, in Verbindung brachte.

Ich glaube, daß ein großer Theil des Vorwurfs von dem Mangel an dramatischer Einheit durch diese Schwäche veranlaßt worden ist. So hat man z. B. an der Behandlung der Jungfrau von Orleans lebhaften Anstoß genommen, und daraus vorzugsweise den Tadel entlehnt, daß sich der Dichter von der Parteiansicht der Engländer über diese räthselhafte Erscheinung nicht blos zur Ungerechtigkeit, sondern überhaupt zu einer unangemessenen Darstellung derselben habe verleiten lassen. Jenes kann nicht zugegeben werden, weil ihm alles Verwerfliche, was er der Jungfrau von Orleans zur Last legt, von seiner Quelle angegeben war. Die Meinung, daß sie mit dem Teufel im Bunde stehe, und ein schamloses Leben im französischen Lager geführt habe, war damals nicht blos als Verdacht oder Vermuthung verbreitet, sondern sogar durch den gegen sie geführten Proceß urkundlich berechtigt. Das ist allerdings nicht zu bezweifeln, daß bei der ungerechten Führung des Processes die verwerflichsten Motive mitgewirkt haben. Der Vorwurf fällt weniger auf die Engländer, als auf den Fanatismus des geistlichen Gerichtes unter dem Bischoff von Beauvais. Es ist sogar Grund vorhanden, um zu vermuthen, daß selbst die Partei des Königs von Frankreich nicht von aller Mitschuld frei zu sprechen ist.

Die Art und Weise, wie sie bei Compiegne von ihren Mitkämpfern verlassen worden und dadurch in die Gefangenschaft des Herzogs von Burgund gerathen war, erregt den Verdacht, daß man von jener Seite sich gern der Verlegenheit darüber entledigt sah, wie man sie ferner werde zu behandeln haben. Daß ihr das eigene Bekenntniß, mit dem Bösen im Bunde zu stehen und sich schwanger zu fühlen, ohne den Vater des Kindes angeben zu können, auf eine grausame Weise abgepreßt war, wird Niemand zu läugnen versuchen. Dagegen ist es ebenso actenkundig, daß ihr der Herzog von Bedford, der im Jahre 1430, wo sie gefangen wurde, noch Protector von Frankreich war, eine Frist von einem Jahre zur Besserung und Buße auswirkte. War es die Absicht des Herzogs, sie zu retten, was ich nicht behaupten will, so wurde diese freilich durch die entschiedene Absicht des geistlichen Gerichtes, sie den Feuertod erleiden zu lassen, vereitelt. Denn das ist unter allen Umständen wahrscheinlich, daß ihr Rückfall in die Sünde, wenn er überhaupt stattgefunden hat, das Werk von böswilligen Ränken war, so daß dadurch ihrer öffentlichen Verbrennung zu Rouen im J. 1431 der Schein des Rechtes gegeben werden konnte. Ueberdieß hat Shakspere den ganzen Verlauf dieses Zwischenfalls von vorn herein keineswegs durchweg mit leidenschaftlicher Parteilichkeit dargestellt. Es scheint im Gegentheil, daß er sich von dem geheimnißvollen Räthsel, das die ganze Erscheinung umgiebt, eine Vorstellung gebildet hatte, welche vom Vorurtheil seiner Zeit unabhängig war. Die Schilderung ihres ersten Auftretens vor dem König von Frankreich, sowie die Fiction, daß sie den Herzog von Burgund durch ihre Beredtsamkeit zum Abfall von England bewogen habe, — was ihm überdieß zu einer der schönsten Stellen Veranlassung gab — verräth durchaus keine denigrirende Absicht. Endlich würde der Vorwurf der Ungerechtigkeit auf Grund einer historischen Fälschung weit mehr berechtigt sein, wenn man

ihn darauf richtete, daß York und Warwick, die bei der Verdammung der Pucelle gar nicht betheiligt waren noch sein konnten, völlig unverdienter Weise in einem vorwurfsvoll grausamen Lichte dargestellt werden.

Das Alles ist aber für unseren Zweck von geringerem Belang als der Tadel, daß dieser ganze Hergang, der gerechter Weise nicht mehr als den Rang eines bedeutsamen Zwischenfalls verdiente, mit zu großer Breite behandelt ist. Namentlich tritt auch hier das Anecdotäre und sogar unter einer burlesken Form zu sehr in den Vordergrund.

Doch wie schlagend uns auch diese großen Schwächen den Beweis an die Hand geben, daß wir es mit dem Werke eines jungen Dramatikers zu thun haben, der gewisser Maßen eben erst beginnt, die ersten unsicheren Schritte auf dieser Bahn zu versuchen, so überraschend treten uns auch bei genauerer Betrachtung die Spuren eines ungewöhnlich großen Talentes vor die Augen. Wenn es darauf ankäme, nur von Einzelnheiten zu reden, so würde diesem Zwecke schon die Hinweisung auf wenige große Momente genügen. Vor Allem würde in dieser Hinsicht auf den Inhalt und die Form der Exposition aufmerksam zu machen sein. Davon will ich nicht weiter sprechen, daß zwar der Ton der Ausdrucksweise hier zumeist an Marlowe erinnert, daß sich aber das Ganze von diesem durch das stete Festhalten an dem Gegenstand der Versinnlichung wesentlich unterscheidet, wogegen sich der bombastische Pathos von Marlowe häufig in malerische Ausschmückungen verliert, welche mit der zu schildernden Empfindung und Situation nicht in unmittelbarer Verbindung stehen. Es ist von nicht geringem Interesse, in den Quellen, welche Shakspere benutzt haben kann, die Schilderungen nachzulesen von dem allgemeinen Eindruck, den der frühzeitige Tod des siegreich glänzenden Königs, Heinrich V., auf die gesammte Bevölkerung machte. Die ganze Schwere dieses

verhängnißvollen Schlages wurde mit tiefer Trauer empfunden. In der schmerzlichen Betäubung verlor sich die Phantasie in den Wahn von Wirkungen der Magie oder ungünstiger Gestirne. Man fühlte ahnungsvoll die Gefahren voraus, von denen das Vaterland bei dem Kriege mit Frankreich und dem Zündstoffe des Haders zwischen den mächtigen Großen des Reiches unter der Regierung eines Kindes von neun Monaten bedroht war. Ich sollte meinen, wir bedürften kaum eines Commentars darüber, daß der Dichter den Eindruck dieser verhängnißvollen Lage mit der ganzen Fülle der Imagination in seine Seele aufgenommen hat. Ich möchte aber herausfordernd fragen, wo im ganzen Bereich der damaligen dramatischen Literatur der ebenbürtige Dichter aufzufinden sei, der im Stande gewesen wäre, die reichen Elemente des zur Vorlage ihm dienenden Stoffes mit dieser poetischen Kraft und Klarheit zu dem Eindruck zu vereinigen, welchen diese Exposition auf jedes offene Gemüth machen muß. Ich habe Ihnen von der chronologisch-historischen Verwirrung gesprochen, welche in diesem Jugendpoem vorherrscht. Und es ist wahr, daß wir schon in dieser ersten Scene auf eine angeblich synchronistische Zusammenstellung von Thatsachen stoßen, welche viele Jahre auseinanderliegen. Wahr ist es, daß die Wendung der englischen Angelegenheiten auf dem Festlande zum Unglück, und der Beginn der Verluste der Eroberungen von Heinrich V. erst viele Jahre nach dessen Tode eintrat. Auch der verhängnißvolle Zwist zwischen Humfried von Gloster und Henri Beaufort, Bischoff von Winchester, der mit Glosters unrechtmäßiger Verheirathung mit Jacobäa von Baiern und seinen Ansprüchen auf den Hennegau zusammenhing, wurde erst später so brennend, wie er hier schon geschildert ist. Endlich ist es nicht zu läugnen, daß Begebenheiten, von denen die folgenden Scenen handeln, vor denjenigen Statt fanden, auf welche in dieser ersten Scene, als früher eingetreten,

Bezug genommen wird. Das Alles liegt in bekannten Geschichtswerken so gut wie in Hall's oder Holinsheds Chronik, die wahrscheinlich Shakspere's Quelle waren, klar vor unseren Augen. Ueberdieß verdanken wir Peregrine Curtenay ein Werk*), in welchem mit dem gewohnten Fleiß englischer Schriftsteller die chronologische Folge von den in dieser und den übrigen Historien Shakspere's behandelten Begebenheiten mit gewissenhaftem Nachweis der Quellen angegeben ist. Die Schrift ist werthvoll, aber ich bezweifle die Berechtigung des unterrichteten Verfassers, vorauszusetzen, daß die in diesem Drama unläugbare historische Confusion die Folge von der bemitleidenswerthen Ignoranz des Verfassers ist. Vielmehr drängt mich eine genaue und unbefangene Betrachtung dieses in vieler Hinsicht mangelhaften Jugendwerkes zu der Ueberzeugung, daß der verhängnißvolle Zusammenhang der in diesem Stücke behandelten Geschichtsperiode seines Vaterlandes mit den in den nachfolgenden Dramen zu bearbeitenden Bürgerkriegen dem Ingenium Shakspere's, gleichwie eine selbst durchlebte Erfahrung, als poetische Erscheinung klar vorgeschwebt hat. So wenig es ihm dabei auf einen dramatisch zu versinnlichenden Grundgedanken ankommen konnte, ebenso konnte für ihn das Detail der Begebenheiten und die chronologische Ordnung derselben nur in soweit von Belang sein, als sie mit dem Ganzen der zu versinnlichenden Erscheinung in unabweislicher Beziehung standen. So viel steht wenigstens fest, daß uns der Dichter von dieser historischen Erscheinung in ihrer tiefsinnigsten Bedeutung ein lebendiges Bild gegeben hat. Es ist ferner schon aus der Exposition nachzuweisen, daß dieß unläugbar in seiner Intention lag. Wozu sonst die prophetischen Worte, welche er über die Schwere des Ver-

*) Commentaries on the historical Plays of Shakspere by the Right Hon. Thomas Peregrine Courtenay. Lond. 1840. II Vols.

hängnisses von dem Hintritt des Königs, um dessen Bestattung es sich handelt, dieser und jener Person in den Mund legt? Ohne die stete Erinnerung an die unseligen Folgen der unter den obwaltenden Umständen nicht zu bewältigenden Zerwürfnisse zwischen den Großen des Reiches würden wir allerdings in dieser Calamität nicht mehr als die unter menschlicher Schwäche und Hinfälligkeit sich stets wiederholenden Reibungen zwischen Selbstsucht, Stolz, Eitelkeit, Rachgier oder Habsucht sehen, nicht aber den Conflict dieser in ihrer kleinen Endlichkeit befangenen Menschlichkeiten mit einer unbeirrt nach ihrem Ziele fortschreitenden Weltordnung wahrnehmen. Darin also, in der Vorbereitung dieses tragischen Kampfes und in der Darlegung des Bodens, auf dem er emporwuchs, sowie in dem Hinweis auf das Ende, in welches er mehr und mehr auszulaufen begann, ruhte für den Dichter die Einheit der von ihm darzustellenden Handlung; eine Aufgabe, die allerdings nur von dem Jugendmuthe eines großen Dichters ergriffen werden konnte, und an deren vollständiger Erfüllung der Mangel an Uebung und Erfahrung Vieles schuldig bleiben mußte.

Wie wenig diese Anschauung auf verblendeter Vorliebe für den Dichter beruht, sollte meines Erachtens mit nur gewöhnlicher Billigkeit und Einsicht aus dem Zusammenhang des Ganzen zu erkennen sein. Der Natur der Sache nach mußte sich das Ziel der Darstellung in zwei Parallelen des Interesses theilen, die aber in dem einen Punkte, in der Versinnlichung des zerrüttenden Schicksals von England zusammenliefen. Unfehlbar stand im Vordergrunde seines Bedürfnisses die Schilderung des Untergangs von der englischen Machtstellung in Frankreich. Wie allmälig die Säulen, auf denen sie ruhte, dem Kampfe erlagen, mußte er also dem Beschauer zunächst vorführen. Bei dem Tode Salisbury's vor den Mauern von Orleans — eine Scene, die von dem poetischen

Geiste Shakspere's so durchweht ist, daß ein Zweifel gegen seine Autorschaft kaum begreiflich scheint — und bei dem Dahinscheiden Bedfords läßt er daher die Klage über den schweren Verlust des Vaterlandes unter der Erinnerung an dessen große Vergangenheit unter Heinrich V. poetisch austönen. Talbots Tod aber bringt er schon mit der anderen Seite des herannahenden Verhängnisses, mit dem Parteihaß zwischen der weißen und rothen Rose, in Verbindung.

Ob diese Parteizeichen des Yorkischen und Lancasterschen Hauses auf die Weise entstanden sind, wie Shakspere dies in der Scene im Tempelgarten (A. II, Sc. 4) schildert, ist eben so wenig zu ermitteln, als ob ihn eine mündliche Tradition dabei geleitet habe. Unter allen Umständen ist es den wunderbaren Verwickelungen, in welche sich zuweilen die Schicksale einer einzelnen oder einer nationalen Individualität mit einem völlig bedeutungslos scheinenden Zwischenfalle auf verhängnißvolle Weise verknüpfen, nach den allgemeinen Erfahrungen der Geschichte und des Einzellebens vollkommen entsprechend, daß in diesem zufälligen Streite studirender Jünglinge über eine nicht einmal bezeichnete Rechtsfrage der erste Keim des großen Parteikampfes der Rosenkriege in England emporquillt. Es ist müssig, daran zu erinnern, daß die Begegnung der Grafen von Suffolk, Somerset und Warwick mit Richard Plantagenet unter den geschilderten Umständen mit der Geschichte völlig unvereinbar ist.*) Vielmehr

*) Der Earl of Somerset, der allein hier gemeint sein kann, war, gleich dem Earl of Suffolk, Richard Plantagenet und Warwick im Alter zu weit voraus, als daß Beide mit den Letzteren Zeitgenossen im Tempel hätten sein können. Auch konnte der als Earl of Warwick aufgeführte junge Mann, mit dem Shakspere keinen Andern, als den später als Make-king oder Kingmaker berühmt gewordenen Rich. Nevil meinen kann, zu dem Zeitpunkte, in welchem dieser Vorfall Statt gefunden haben könnte, diesen Titel und Namen noch nicht führen. Der Titel „Earl of Warwick" war bis zum Jahre 1445 in der Familie Beauchamp erblich. In diesem

kommt es nur darauf an, zu erkennen, mit welchem poetischen Instinct Shakspere die ganze Schicksals-Verwickelung aufgefaßt und zur Darstellung gebracht hat. Ohne mit scrupulöser Genauigkeit nach der materiellen Wahrheit zu fragen, brachte er die ersten Anfänge der Parteiung zwischen den Yorks und den Lancasters in dieser Form zur lebendigen Anschauung und stellte uns ein dem Leben entsprechendes Bild von der beginnenden Todfeindschaft auf, welche schon in der nächsten Zeit ihre verhängnißvollen Folgen auf die Angelegenheiten der Engländer in Frankreich geltend machte, und einige Jahre später der Anlaß zu langen und blutigen Bürgerkriegen wurde. Daß ihm diese Absicht vorlag, bekundet sich in dieser Scene auf die unzweifelhafteste Weise durch die am Schlusse derselben angebrachte Prophezeihung dieser Eventualitäten. Im folgenden Verlauf kommt er ausdrücklich darauf zurück, indem er bei Gelegenheit des Streites zwischen Vernon und Basset über ihr gegenseitiges Abzeichen den jungen König mit jugendlicher Unbedachtsamkeit die rothe Rose wählen und, in dem Wahne

---

Jahre starb Henry Beauchamp als der letzte dieses Namens ohne Nachkommen. Daher fiel das Warwick'sche Erbgut auf dessen Schwester, Anna Nevil, welche gleich ihm ein Kind des als Regenten von Frankreich 1440 verstorbenen Richard Beauchamp, Earl of Warwick, und mit Richard Nevil vermählt war. Dieser Richard Nevil war ziemlich von gleichem Alter mit dem in dieser Scene aufgeführten Richard Plantagenet, nach seiner im Jahre 1426 erfolgten Wiedereinsetzung in seine Erbrechte, Herzog von York. Er stammte von Richard Nevil, der durch Verheirathung mit Alicia Montacute das Erbe der Grafen von Salisbury erwarb, nachdem der letzte Montacute im Jahre 1427 ohne männliche Erben vor Orleans gefallen war. Dieser Earl of Salisbury aus dem Hause der Nevils wurde nach der zweiten Schlacht von St. Albans 1461 enthauptet. Hieraus folgt, daß in der Periode, in welcher diese Historie spielt (1422—1445), die von Shakspere unter dem Namen „Earl of Warwick" aufgeführte Persönlichkeit nur in Folge einer poetischen Fiction für den später unter diesem Namen berühmt gewordenen Parteigänger der Yorks, Earl of Warwick, zu nehmen ist.

die gegenseitige Eifersucht zu beschwichtigen, an Somerset und York die gemeinschaftliche Regentschaft von Frankreich übertragen läßt. Ohne also dem Wesen der Erscheinung, deren Versinnlichung wir schon in der Exposition zu erwarten berechtigt waren, untreu zu werden, spinnt der Dichter die Fäden des Verhängnisses folgerichtig vor unseren Augen aus. Es ist möglich, daß er sich den Untergang Talbots als eine der ersten Stufen desselben dachte und in diesem Gefühle die darauf bezüglichen Scenen mit vorzugsweiser Begeisterung ausarbeitete.

Die Form derselben hat in ihrer Abweichung von der aller anderen dieses Stückes nicht allein, sondern auch von der fast aller dramatischen Schöpfungen Shakspere's viel zu sprechen gegeben. Ich gebe zu, daß durch die formelle Isolirung eines einzelnen Gegenstandes der Handlung die Einheit derselben besonders beeinträchtigt zu werden scheint. Vielleicht war die Empfindung davon die Veranlassung für S. Johnson, um ihn aussprechen zu lassen, „wenn Shakspere nicht überhaupt der Gewohnheit Reime seinen Blankversen einzumischen ergeben gewesen wäre, so würde er geneigt sein zu glauben, diese Stellen seien das Fragment eines älteren Stückes, das der Dichter nicht beendigt, doch aber nicht ganz habe untergehen lassen wollen.“ Also er sprach keinen Zweifel darüber aus, daß diese Scenen eine Originaldichtung Shakspere's seien. P. Collier dagegen mißverstand oder verdrehte die Meinung Johnsons, indem er unter Berufung auf ihn die Vermuthung aussprach, daß diese Scenen vielleicht der Ueberrest desjenigen alten Stückes seien, nach welchem Shakspere dieses Drama abgefaßt habe. Ohne mich über das Ungewöhnliche des in diesen Reim-Couplets vorherrschenden rhetorisch-dialektischen und sententiösen Tones zu täuschen, glaube ich dennoch in dem poetischen Inhalt derselben Shakspere's Geist seiner ganzen Individualität gemäß wieder zu erkennen. Das freilich mag

ich nicht versuchen zu erklären, wie er zu dieser formellen Annäherung an die antike Dramatik gekommen sein möge. Denn selbst die nach dieser Seite hin ähnlichen Versuche in älteren Stücken können ihm unmöglich ein Anhalten dafür geboten haben. Dagegen tragen diese Verse ein so gediegenes Gepräge der größten Tiefe des Gemüthes, daß sie in dieser Beziehung jede Vergleichung mit poetischen Erscheinungen aus der classischen Zeit von ähnlicher Form verbieten. Diese drei auf einander folgenden Scenen bilden sogar gewissermaßen für sich selbst eine kleine Tragödie von romantischem Inhalt. In der Seele Talbots spielt sich der Conflict der väterlichen Zärtlichkeit mit dem Gefühl für ritterliche Ehre und Vaterlandsliebe auf die rührendeste Weise ab. Auch im Inneren des Sohnes liegt die Ehrfurcht vor dem Vater mit dem Gefühl für Ehre, Pflicht und Heldentugend im Streite. Alle Künste der Ueberredung des Vaters sind so gestellt, daß man schon von vornherein fühlt, wie er selbst nicht an ihre Wirksamkeit glaubt, und man gewinnt diese Ueberzeugung um so bestimmter, je leidenschaftlicher sich des Vaters triumphirender Stolz über die Tapferkeit des Sohnes im blutigen Gefechte ausspricht. Von völlig tragischem Charakter ist endlich die mit unabwendbarer Nothwendigkeit eintretende Katastrophe in ihrer tief ergreifenden und dennoch von der sanftesten Rührung durchdrungenen Färbung. War es daher ein Mißgriff zum Nachtheil der einheitlichen Abrundung des Ganzen, was den Dichter verführte, diese Stelle in Form und Wesen aus dem Uebrigen zu sehr hervorzuheben, so sind wir dennoch berufen, denselben wegen der Quelle, der er entsprang, zu verehren. Denn neben der jugendlichen Unfähigkeit, die künstlerischen Mittel mit dem Zwecke des gesammten Kunstwerks erschöpfend abzuwägen, konnte seine Phantasie nur durch die innigste Begeisterung für Vaterlandsliebe, ritterliche Ehre und Heldenmuth verführt worden sein.

Das Bild des gefahrvollen Bodens, auf welchem das Vaterland Shakspere's schon in den ersten 23 Jahren der Regierung Heinrichs VI. stand, konnte natürlich nicht vollständig sein ohne die Erinnerung an das zweifelhafte Recht der Lancasters an der Krone. Schon in der bereits besprochenen Scene im Tempelgarten wird an die Thatsache erinnert, daß der Vater von Richard Plantagenet wegen Hochverrath verdammt und hingerichtet worden war. Wir sollten also damals schon einen flüchtigen Blick in die Vergangenheit werfen und an die Stellung des erbelosen Richard Plantagenet vorübergehend gemahnt werden, wiewohl die von mehreren Kritikern ausgesprochene Meinung, daß der Streit der jungen Männer im Tempelgarten die Kronansprüche des Hauses York zum Gegenstande habe, völlig unberechtigt ist. An diese flüchtige Erinnerung schließt sich daher die Scene zwischen Richard Plantagenet und seinem Oheim, Edmund Mortimer, im Tower auf die natürlichste Weise an. Wiewohl Vieles, was in früheren Scenen dramatisch behandelt oder berührt worden, später vorfiel, als der im Jahre 1424 in Irland erfolgte Tod des Edmund Mortimer, der in gerader Linie von Philippa, Tochter des Herzogs Lionel von Clarence, und dem älteren, mit ihr vermählten Edmund Mortimer, Grafen von der Mark, abstammte, so konnte dieses Ereigniß in der Periode dieses Drama's doch nicht unerwähnt bleiben. Denn in ihm lag die Veranlassung dazu, daß die Erbansprüche der Mortimers, als dem älteren Stamme des von Edward III. ausgehenden Hauses angehörend, auf das Haus York oder den Stammhalter desselben, Richard Plantagenet, den Sohn von des Verstorbenen einziger Schwester, Anna verw. Gräfin von Cambridge, übergingen: und in diesem Umstande lag der wesentliche Anknüpfungspunkt für die in den nächst folgenden Dramen zu behandelnden Kronstreitigkeiten, eine Eventualität, deren Wahrscheinlichkeit ohne die schon hier zu behandelnden krankhaften Zustände

des englischen Staatslebens weit ferner gelegen haben würde. Wenn also auch die von Shakspere uns vorgeführte Scene, in welcher Richard Plantagenet von seinem sterbenden Oheim über die ihm zustehenden Rechte an der Krone unterrichtet wird, nicht historisch correct ist, so geht doch aus derselben hervor, daß er von allen Umständen, welche in die von ihm zu schildernde Erscheinung eingriffen, im Allgemeinen Kenntniß genug hatte, um ihn nicht — wie es von englischen Kritikern gern geschieht — für einen Ignoranten hinsichtlich der Geschichte seines Vaterlandes zu halten.*) Als nun dieser Richard

*) Die geschichtliche Incorrectheit dieser Scene ist dadurch leicht zu entschuldigen, daß in den Chroniken von Edward Hall und Holinshed über die Genealogie des Hauses Mortimer und die einzelnen Mitglieder desselben eine große Confusion herrscht. Auch das Gedicht über Richard Earl of Cambridge und ein anderes über Owen Glendower in „the Mirrour for Magistrates" trägt dazu bei. Weder an dieser Stelle, noch in the first part of the contention etc., noch endlich in Heinrich IV, 1. Th., sind die Verhältnisse der Abstammung und die Schicksale der verschiedenen Mortimers richtig angegeben. Wahrscheinlich verwechselte Shakspere wiederholt drei verschiedene Mortimers unter einander. Derjenige Roger Mortimer, welcher der älteste Sohn von Philippa von Clarence und des im J. 1381 verstorbenen älteren Edmund Mortimer war und im J. 1385 von Richard II. als legitimer Thronerbe bezeichnet wurde (Holinshed III. 448), blieb im Jahre 1398 gegen die aufständischen Irländer und hinterließ einen, im J. 1392 geborenen, unmündigen Sohn, mit Namen Edmund. Hierüber hatte jener Roger zwei Brüder: 1) Edmund, 2) John. Von Edmund wird erzählt, daß er in Folge der Waliser Aufstände in die Gefangenschaft von Owen Glendower gefallen sei und dessen Tochter geheirathet habe (was aber auch widersprochen wird). Nun erzählt allerdings Holinshed p. 520 von der Unlust Heinrichs IV. diesen Mortimer auszulösen, und daß er genöthigt worden sei, an der Verschwörung der Percy's Theil zu nehmen, worauf auch Edw. Hall (ed. 1809 p. 246) bei Gelegenheit der von Richard von York 1460 im Parlament gehaltenen Rede Bezug nimmt. Shakspere konnte also leicht den Onkel Edmund mit dessen Neffen gleichen Namens verwechseln. Dieser jüngere Edmund, der also nicht der Sohn, sondern der Enkel von Philippa von Clarence war, befand sich damals (1401/2) unter der Vormundschaft Heinrichs IV., der

Plantagenet im Parlament von 1426 in seine Würde und Erbrechte als Herzog von York wieder eingesetzt wird, unterläßt es der Dichter wiederum nicht, uns durch ein prophetisches Wort auf die Folgen dieses Schrittes in der Zukunft zu ver-

dann diese Tutel seinem Sohn Henry Monmouth übertrug. An der Schlacht von Shrewsbury konnte er also nicht auf der Seite der Percy's Theil nehmen und wahrscheinlich überhaupt nicht gegenwärtig dabei sein, da er erst 10 Jahr alt war. So weit ich habe nachkommen können, blieb er stets am Hofe von Heinrich IV. und dessen Sohn Heinrich V. (cf. Edw. Hall p. 28). Auch bei der im J. 1415 von Richard Earl of Cambridge (der allerdings dessen Schwester Anna zur Gemahlin hatte) mit Lord Scroop und Grey angezettelten Verschwörung soll dieser Edmund nicht betheiligt gewesen sein, wenngleich von Einigen geglaubt wird, Richards Hauptzweck sei gewesen, seinem Schwager zum Thron zu verhelfen (Edw. Hall p. 60). Andere (cf. Rapin Thoyras, Hist. d'Anglet. III. 441) meinen wieder, Edmund Mortimer habe aus Furcht, von den Verschworenen verrathen zu werden, den Denuntianten seines Schwagers gemacht. Wie dem auch sei, er blieb bei Heinrich V. in Frankreich bis zu dessen Tode und soll die Königliche Leiche nach England begleitet haben (Edw. Hall p. 114). Dann ging er auf seine Statthalterschaft nach Irland zurück, wo er im J. 1424 starb, wodurch, wie Rapin (a. a. O. IV. 44) sagt, seine Ansprüche an die Krone auf den Sohn seiner Schwester Anna (verwittweten Grfn. von Cambridge), Richard Plantagenet, nachherigen Herzog von York, übergingen. Kurz vorher erzählt Rapin Thoyras, daß in demselben Jahre Jean Mortimer, Bruder des Grafen von der Mark (nämlich des im J. 1398 verstorbenen Roger), nachdem er lange im Tower verhaftet gewesen, wegen Hochverrath verdammt und hingerichtet worden sei. Was die Zeit anlangt, so ist damit Edw. Hall p. 128 conform. Aber er sagt, jener Edmund, letzter Graf von der Mark, sei lange verhaftet gewesen und schließlich gänzlich erlahmt. Das widerspricht wieder seinem obengedachten Berichte, wornach der letzte Graf von der Mark (Edmund Mortimer) bei dem Leichenconduct Heinrichs V. 1422, also zwei Jahr früher, anwesend gewesen sein soll, und beruht wahrscheinlich auf der Verwechselung des Edmund mit John, dessen Hinrichtung Edw. Hall in demselben Jahre erwähnt. Außerdem ist es möglich, daß der jüngere Edmund, zweiter Sohn des älteren Edmund und Philippa von Clarence, bei der Ueberwindung von Owen Glendower in königliche Gefangenschaft gerathen und bis gegen 1424, wo er ein Alter von ungefähr 60 Jahr haben konnte, im Tower verstorben war.

weisen. Hiermit liegt die Erscheinung des ganzen Verhängnisses, welches sich in der Jugendzeit Heinrichs VI. für England vorbereitete, vollständig vor uns. Aber es scheint, daß seine poetische Anschauung noch eines Ereignisses bedurfte, das dazu geeignet war, die Erfüllung dieses Verhängnisses zu beschleunigen. Es ist, wie wir in der Folge sehen werden, nicht zu bezweifeln, daß er die unselige Verlobung Heinrichs VI. mit Margarethe von Anjou unter diesem Lichte betrachtete und meinte, alles bisher über das Vaterland verhängte Unglück sei dadurch zur entscheidenden Katastrophe geführt worden, weshalb er diesen Moment als den geeignetesten ansehen mochte, um diese Periode bedeutsam abzuschließen. Selbst die Form, in welcher er die erste Veranlassung zu dieser Verbindung versinnlicht hat, könnte leicht zu der Vermuthung Anlaß geben, als sei es ihm Bedürfniß gewesen, die Vermählung Heinrichs VI. schon ihrer ersten Entstehung nach als Unheil verkündend darzustellen. Die Geschichte weiß nichts davon, daß Margarethe von Anjou als Gefangene in die Hände Suffolks gefallen sei und ihn zu einer brennenden Leidenschaft entzündet habe. Indessen ist der Verlauf des Tractats von Tours und dieser verhängnißvollen Verbindung in ein Dunkel gehüllt, das selbst gründliche Geschichtsforscher völlig aufzuklären nicht im Stande gewesen sind. Nur so viel wird nach allgemeiner Uebereinstimmung für unzweifelhaft angesehn, daß der Marques von Suffolk die Verhandlungen über diesen Vertrag mit Frankreich und dem Vater Margarethe's, wider die Meinung anderer Rathgeber des Königs, mit einer kaum zu erklärenden Eigenmächtigkeit geleitet und abgeschlossen habe. Sein späteres leidenschaftliches Verhältniß zur Königin wird nicht blos von den Chronisten und namentlich von Ed. Hall wiederholt angedeutet, sondern scheint auch nach mannichfachen Spuren für eine Ueberlieferung von unzweifelhafter Gültigkeit angesehn worden zu sein. Unter diesen Umständen lag es nahe,

daß sich in der allgemeinen Meinung der Glaube feststellte, es möge schon in Frankreich ein Verständniß zwischen dem Marques von Suffolk und Margarethe von Anjou Statt gefunden haben. Daher ist es schwer, Shakspere wegen der von ihm gewählten Darstellung der von Suffolk angeknüpften Intrigue der historischen Fälschung oder einer unberechtigten Fiction zu beschuldigen. Ich glaube vielmehr, daß, wenn wir an letztere zu denken gezwungen sein sollten, wir sie deshalb als eine sinnreiche Erfindung betrachten dürften, weil es dem Dichter gelungen ist, uns durch das von ihm aufgestellte Bild in den Character der Königin des nächsten Stückes und die von ihr zu erwartenden Gesinnungen vorbereitend einzuführen. Das ist überhaupt ein wesentlicher Beitrag zu der Feststellung der Ueberzeugung von Shakspere's unbeschränktem Eigenthumsrechte an dieser Schöpfung, daß sich in derselben schon das Bedürfniß und die Anlage meldet, die Fäden des Schicksals mit der Individualität der handelnden Personen organisch zu verbinden. Der junge König, Gloster und Winchester, Somerset und Suffolk, Richard von York und Warwick sind durchweg characteristisch angelegt. Wenngleich die Fülle der Begebenheiten dem jungen Dichter zuweilen den Raum zu sehr beengt hat, ist es ihm dennoch gelungen, auf die einzelnen Personen die genügenden Lichter zu ihrer Individualisirung zu werfen. Nur sind alle Characterbilder, mit Ausnahme von Talbots Gestalt, mehr wie Anlagen zukünftiger Ausführung, als wie vollständige Gemälde zu betrachten, was denn auch mit dem Zweck und der Bedeutung des ganzen Drama's übereinstimmt, in so weit die Ansicht berechtigt ist, dasselbe als das einleitende Vorspiel zu den folgenden Historien betrachten zu dürfen.

Schließlich gestatten Sie mir noch wenige Worte zur Beantwortung der Frage, ob dieses Drama nicht vielleicht erst nach den nächstfolgenden Historien, die zuerst unter den

bekannten Titeln „the first part of the contention etc.“ und „the true tragedy of Richard Duke of York“ erschienen sind, gedichtet sein möge. Diese von Dr. Ulrici aufgestellte Meinung hat lange Zeit eine große Anziehungskraft auf mich ausgeübt. Ohne aber zu einem völlig sicheren Abschluß kommen zu können, muß ich mich dennoch mehr zu der entgegengesetzten Meinung neigen. Die dramatische Technik des nächsten Drama's verräth, selbst in der unvollkommenen Form der alten Quartabdrücke, eine weit größere Uebung, als dieser erste Theil Heinrichs VI. Soweit bei der Unvollkommenheit der Texte mindestens über einige unversehrt gebliebene Stellen ein Urtheil erlaubt ist, scheint mir auch die Sprache ausgebildeter. Daß in beiderlei Beziehung der Fortschritt in den zwei aufeinanderfolgenden Stücken von „the contention“ zu beobachten ist, wird kaum abzuläugnen sein. Nach diesen Vordersätzen ist es mir nicht möglich, diese letzteren für älter als das vor uns liegende Drama zu halten, wenn ich gleich einige andere Gründe der Wahrscheinlichkeit nicht abläugnen kann. Es scheint mir nämlich nicht undenkbar, daß Shakspere nach der Abfassung der in den Quartabdrücken verstümmelt wiedergegebenen Dramen das Bedürfniß gefühlt habe, auch die vorhergehende Periode dem Publicum dramatisch zu versinnlichen. Damit würde keineswegs die wiederholte Hindeutung auf die Zukunft streiten; vielmehr ließe sich dieser Umstand sogar für die Wahrscheinlichkeit anführen. Aber ich sollte meinen, daß unter solchen Umständen eine geschicktere Anordnung glaublicher sein würde. Denn mein Gefühl stößt sich bei der Verfolgung dieser Spuren immer wieder von Neuem an dem Zweifel, wie es möglich gewesen sein sollte, daß Shakspere, nachdem er, Angesichts der beiden nachfolgenden Stücke, augenscheinlich zu einer größeren Reife gediehen ist, ein Drama von weit untergeordneterer Vollkommenheit geliefert haben sollte. Auch eine andere Vermuthung, auf welche ich in diesen Betrachtungen

gekommen bin, habe ich nicht festhalten können. Es wollte mir nämlich glaublich scheinen, daß Shakspere in sehr früher Zeit ein Drama ausgearbeitet habe, in welchem die Gestalt Talbots den Mittelpunkt bildete, und daß er später, zur Vervollständigung der Tetralogie des Hauses York, diese alte Arbeit in die jetzige Form gebracht habe. Abgesehen von der erwähnten Bemerkung S. Johnsons über die Talbotsscenen lassen sich allerdings einige Verschiedenheiten, namentlich zwischen den Scenen, welche in Frankreich spielen und auf die Kämpfe der Engländer mit den Franzosen Bezug haben, und denjenigen entdecken, welche nach England verlegt sind und die zunehmende Verwickelung der in die Zukunft hinausgreifenden Parteifragen betreffen. Wer aber möchte im Stande sein, diese Hypothese durchzuführen oder nur glaublich darzustellen? Also ich wage in keiner von beiden Beziehungen eine feste Behauptung aufzustellen, kann aber meine Voreingenommenheit für die Meinung, das vorliegende Drama als den ersten Versuch Shakspere's auf der Bahn der Historien zu halten, nicht verbergen.

II.

Heinrich VI. Zweiter und Dritter Theil.

P. P.

Ich habe Ihnen zwar die Absicht ausgesprochen, auf die Streitfrage über die Aechtheit oder Unächtheit der alten Bearbeitung der Bürgerkriege nicht weiter einzugehen. Demungeachtet muß ich noch Zweierlei in dieser Beziehung erwähnen. Das Erste betrifft den Nachweis, welchen Al. Dyce in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Marlowe's Werken von vielen Stellen aus Edward II. giebt, um aus ihrer Verwandtschaft mit anderen in „the first part of the contention etc." und „the true tragedy" den Beleg für Marlowe's Autorschaft an diesen Dramen an die Hand zu geben. Das braucht nicht erwähnt zu werden, daß eine solche Beweisführung müssig ist, weil der Gebrauch derselben Metaphern, Bilder und Wendungen von zwei Dichtern unter derselben Veranlassung sehr natürlich ist und daher häufig vorkommt, ohne daß dadurch ein Zweifel an der Originalität auf der einen oder anderen Seite erregt zu werden braucht. Aber es ist überhaupt zweifelhaft, ob Shakspere in den beiden Stücken, welche wir jetzt zu betrachten im Begriff sind, irgend etwas aus Edward II. v. Marlowe entlehnen konnte. Dr. Ulrici, Chls. Knight und

Dr. Delius haben bei der Besprechung dieser Frage schon Zweifel darüber erhoben, ob dieses Stück vor der alten Bearbeitung Shakespere's vom 1. und 2. Theil Heinrichs VI. geschrieben sein könne. Ich glaube zu der Ueberzeugung berechtigt zu sein, daß Marlowe in dieser Beziehung nicht der Vorgänger, sondern der Nachfolger von Shakspere war. Warton setzt zwar die Entstehung von Marlowe's Edward II. in das Jahr 1590. Aber er giebt keine Gründe dafür an, und bei dem Ruf, in dem Marlowe damals stand, ist diese Angabe kaum vereinbar mit dem documentarisch nachgewiesenen Umstande, daß dieses Drama erst vier Jahre nach seiner Entstehung und zwar erst nach dem Tode Marlowe's 1594 in die Buchhändler-Register eingetragen und erst vier Jahr später 1598 zum ersten Male gedruckt worden ist. Wenn aber auch Warton's Angabe ganz correct wäre, so würde daraus immer nicht mehr folgen, als daß beide Schöpfungen ziemlich gleichzeitig gewesen seien. Denn daß auch the first part of the contention etc. und the true tragedy ihrer Entstehung nach in das Jahr 1590 gesetzt werden dürften, scheint mir, wie ich früher ausgesprochen, nicht unwahrscheinlich. Dagegen finde ich in Mich. Draytons Einleitung zu der zweiten verbesserten Ausgabe seines epischen Gedichtes „the Barons Wars“ folgenden Satz: Daß ich zuerst diesen Gegenstand wählte, habe ich bis jetzt noch nicht bereut, denn hat mich die Muse nicht getäuscht, so war er in hohem Grade werth, eine würdigere Feder als die meinige zu finden. Denn die Kriege der Barone 2c. waren sicher, sowohl in Beziehung auf ihre lange Dauer als auf ihr mannichfaches Blutvergießen und wegen der Menge furchtbarer Ereignisse ein geeigneter Stoff für Trompete und Tragödie.*) Daß hier von Marlowe's Ed. II.

*) cf. The Works of british Poets etc. by R. Anderson Vol. III. p. 26.

die Rede ist, wird wohl nicht zu bezweifeln sein. Dabei muß man wissen, daß M. Drayton dieses Gedicht unter dem Titel „Mortimeriados", wie er selbst in diesem Vorwort sagt, früher in einer anderen Form bearbeitet hatte. Es war nämlich früher in der siebenzeiligen Strophe behandelt und später arbeitete er es in der achtzeiligen um, wie es jetzt vor uns liegt. Jeden Falls scheint also die Erscheinung von Marlowe's Edward II. auf der Bühne in die Zwischenzeit zwischen diese beiden Bearbeitungen zu fallen. Ja ich möchte es für wahrscheinlich halten, daß Draytons Herausgabe dieses Gedichtes kurz nach der Aufführung von Marlowe's Drama erfolgt sei. Diese Herausgabe fand nach der von Anderson in der biographischen Skizze von Drayton gegebenen Notiz*) kurz nach 1593 Statt. Er sagt nämlich dort, Drayton habe in ged. Jahre eine Sammlung von Schäfergedichten unter dem Titel „Idea", „the Shepherd's Garlands etc." und nicht lange darauf seine „Barons Wars," „England's heroical epistles" und „Legends" herausgegeben. Diese Angabe kann nur auf diese neue Umarbeitung gehn, weil sonst Anderson auf der Ausgabe, die seiner Notiz zu Grunde lag, nicht den zweiten, sondern den ersten Titel gefunden und diesen nachgeschrieben haben würde. Hiernach werden wir das erste Erscheinen von Marlowe's Edward II. kaum früher, als in die Jahre 1591—92, also in keinem Falle vor dem Erscheinen der Shakspere'schen Dramen über die York-Lancaster'schen Bürgerkriege setzen können. Diese Vermuthung rechtfertigt sich auch dadurch, daß, nach übereinstimmender Meinung der Kritiker, Edward II. auf Grund der in diesem Stücke am meisten ausgebildeten Sprache für eine der letzten, wenn nicht für die letzte Dichtung Marlowe's gehalten wird. Auch steht die Annahme, daß Marlowe in dieser und ähnlicher Weise Shakspere nachgegangen sei,

*) a. a. O. p. III.

nicht vereinzelt, da — wenn ich nicht irre — Warton schon früher die Meinung ausgesprochen hat, daß Marlowe zu dem unvollendeten Gedichte „Hero und Leander" durch Shakspere's Venus und Adonis angeregt worden sei. Nicht daß mit diesem Nachweis die aufgestellte Behauptung von Dyce über Marlowe's Eigenthumsrecht an den gegenwärtigen alten Stücken völlig entkräftet wird, wohl aber das ist hierbei die Hauptsache, daß wir für den in jener Zeit schon fest begründeten Ruf von Shakspere als dramatischem Dichter noch eine sichrere Spur gewinnen.

Der zweite vor dem genaueren Eingehn auf die Dichtung selbst zu berührende Gegenstand betrifft die Frage, wie man sich die Entstehung des Textes der Quartausgaben zu erklären habe? In der Allgemeinheit stimme ich mit der Meinung überein, welche Alex. Schmidt in der unter Leitung der deutschen Shakspere-Gesellschaft revidirten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung genauer ausgeführt hat, daß nämlich diese Texte das Werk eines sehr nachlässigen Copisten seien. Also ich trenne mich von der Ansicht, welche Charles Knight zu vertheidigen sucht, indem er in den Quartausgaben das erste Concept Shakspere's zu erkennen glaubt. Indessen liegen noch zwei Fragen zwischen meinem vollständigen Einverständniß mit Al. Schmidt. Die erste betrifft die Entstehung des verstümmelten Textes selbst. Ich glaube nicht, daß man in allen Fällen, wo die Kritik von einer „short hand copy" spricht, ohne Weiteres an eine stenographische Niederschrift nach unseren Begriffen denken darf. Die Spuren von dem Beginn der Ausübung dieser Kunst gehen allerdings bis in das Ende des sechszehnten Jahrhunderts zurück. Daraus folgt indessen nicht, daß sie damals schon genügende Resultate haben konnte, um es wahrscheinlich zu machen, daß ein Stück unter den erschwerenden Umständen eines dürftig eingerichteten Theaters stenographisch hätte niedergeschrieben werden können. Daß

Thomas Heywood im Jahre 1623 in seinem Prolog zu: „If you know me not, you know nobody" darüber Klage führt, daß sein Stück „by Stenography" nachgeschrieben, gedruckt und kaum in einem Worte getreu wiedergegeben worden, beweist noch nicht, daß dieß 30 Jahr früher ebenfalls möglich gewesen sei. Uebrigens finden sich in den Texten der Quartos Unvollkommenheiten, welche selbst durch ungeübte Stenographie nicht vollständig zu erklären sind. Es ist mir daher wahrscheinlicher, daß diese Texte nicht durch flüchtige Niederschriften im Theater selbst, sondern auf anderem Wege, z. B. durch Abhörung der einzelnen Schauspieler oder auch auf dem Grunde schlechter Rollenmanuscripte entstanden sind. Dabei ist es auffallend, daß die Quartos unvergleichlich mehr Bühnenanweisungen enthalten, als der Text der Folio. Man kommt daher zu der Vermuthung, daß dem Schreiber des Textes von den Quartos fragmentarische Rollenmanuscripte eines Stückes vorgelegen haben, das nicht auf einem Theater unter Shakspere's Leitung aufgeführt worden; denn auf einem solchen konnte der Dichter selbst die erforderlichen Anweisungen geben.

Das führt uns zu dem zweiten Punkte, auf welchem ich mit Alex. Schmidt nicht vollständig übereinstimmen kann. Ich bezweifle, in Uebereinstimmung mit der von Dr. Delius und Halliwell angedeuteten Meinung, daß das Original der Texte von den Quartos die heute vor uns liegende Version der Folio-Ausgabe ist, und glaube vielmehr an eine ältere und ursprünglichere Bearbeitung dieses Stoffes, die aber ebenfalls nur in sehr verstümmelter Form in den Quartos uns vorliegt. Die Gründe, welche ich dafür anführen kann, beruhen in zahlreichen Differenzen, deren Entstehung dem Copisten der Quart-Texte um so weniger zuzuschreiben ist, als wir diesen jeden Falls für wissenschaftlich ungebildet halten müssen. Namentlich finden sich an mehreren Stellen Verse, welche die Folio-Ausgabe nicht enthält. Sie steigen zuweilen

bis zur Zahl von 15 an und sind für einen unwissenden Abschreiber immer noch zu gut. Auch kann ich mich deshalb nicht entschließen, sie der Interpolation eines unterrichteteren Correctors zuzuschreiben, weil mir außerdem die Auslassungen an manchen Stellen die Vermuthung erregen, daß sie von einer Bühnenleitung, in der Absicht das Stück zu kürzen, veranlaßt worden sind. Alles das zusammengenommen, scheint es mir nicht unwahrscheinlich, daß die Bühne des Earl of Pembroke wirklich im Besitz einer älteren Bearbeitung und diese das Original des verstümmelten Quart-Textes gewesen sei, wogegen Shakspere für seine Bühne eine ausgeführtere Umarbeitung des Ganzen vornahm, und daher die durch Millington zuerst und dann durch Pavier veranstalteten Ausgaben sehr gleichgültig ansehen konnte.

Indem ich hiermit diese leidige Textfrage für abgethan anzusehn wünsche, lassen Sie uns nun zu der Betrachtung der poetischen Schöpfung selbst übergehen. Ich erkenne auch in ihr die unläugbaren Spuren davon, daß Shakspere nach einer Erscheinung gearbeitet habe, welche sich ihm mit gebieterischer Nothwendigkeit zur poetischen Versinnlichung aufgedrängt hatte. Der Streit, ob er diese poetische Erscheinung der Chronik von Edw. Hall oder R. Holinshed entnommen hat, könnte fast müßig sein. Im Allgemeinen stimmen die meisten der hier einschlagenden Berichte Beider ziemlich wörtlich überein. Aber ich möchte doch der Meinung sein, daß in Bezug auf die Conception des Ganzen Hall auf Shakspere's Imagination einen größeren Einfluß ausgeübt habe als Jener. Schon der Titel scheint in dieser Beziehung von nicht geringem Belang. Er lautet: „The Union of the two noble and illustre Families of Lancaster and Yorke, being long in continual dissension for the crowne of the noble realme, with all the Actes done in both the tymes of the Princes, both of the one linage and the other, beginnyng at the

tyme of Kyng Henri the fowerst, the first aucthor of this division, and so successively proceading to the reigne of the high and prudent Prince Kyng Henry the eigth, the undubitable flower and very heire of both the sayd linages 1548.“ Es geht daraus hervor, daß Edw. Hall sich von Haus aus vorgesetzt hatte, die Geschichte dieses Zeitraumes von einem bestimmten Gesichtspunkte aus darzustellen. Auch wird man sich beim Lesen seiner Chronik leicht von der Verfolgung dieser Intention überzeugen. Bei jeder wichtigen Begebenheit weist er stets auf ihre Bedeutung für den folgenden Verlauf hin. Daher geht durch das ganze Buch eine Anschauung der Geschichte, welche dazu geeignet war, ein poetisches Gemüth zu ergreifen. An manchen Stellen, welche Holinshed Edw. Hall nachgeschrieben hat, findet sich trotz der scheinbaren wörtlichen Uebereinstimmung bei diesem ein eingeschobener Zwischensatz oder ein Wink, den jener entweder übersehn oder absichtlich ausgelassen hat, durch den aber auf die Situation ein eigenthümliches Streiflicht fällt. Ferner scheint es mir, daß die Färbung der von den Tudors festgehaltenen Anschauung der ganzen Zeit bei Hall mehr durchleuchtet als bei Holinshed. Die Vorliebe für die Lancasters und die Abneigung gegen die Yorks ist unverkennbar. Nur die Königin Margaretha ist eben so der Gegenstand des allgemeinen traditionellen Hasses, wie Richard III. Wiewohl auch Holinshed an mehreren Stellen — oft mit Halls eigenen Worten — auf die verhängnißvolle Vermählung des Königs mit Margaretha von Anjou hinweist, sind dennoch die Winke, welche Edw. Hall über die Bedeutung dieses Verhängnisses giebt, weit bestimmter. Auch der verbrecherische Umgang der Königin mit Suffolk wird von ihm weit bestimmter betont, als von Holinshed. Ferner ist der Tod des Cardinals von Winchester (Heinr. VI. 2. Th. A. III. Sc. 3) mehr dem Berichte von Edw. Hall als dem des Letzteren entsprechend. Die Scene

von Rutlands Ermordung durch Clifford (Heinr. VI. 3. Th. A. I. Sc. 3) scheint ebenfalls mehr nach Jenem als nach Diesem gedichtet. Dagegen ist die Schilderung von dem Tode Richards von York weit mehr mit der von Holinshed aus Wethamstedt entnommenen Sage, als mit dem Berichte von Edw. Hall übereinstimmend. Umgekehrt ist wieder im 2 Thl. Heinr. VI. die Entstehung des Aufruhrs von Jack Cade in Halls Chronik mit York und seinem Anhange in unmittelbarere Beziehung gebracht, als in Holinshed. Dagegen hat Shakspere hinsichtlich der Details von diesem Aufruhr Vieles den Berichten Holinsheds über den Aufstand von Wat Tyler unter Richard II. entnommen, wovon er natürlich nichts in Edward Hall finden konnte, da dessen Chronik erst mit der Geschichte von Heinrich IV. beginnt.

So genau aber in diesen Fällen die Quelle Shakspere's zu verfolgen ist, so genau ist auch seine selbständige Schöpfung zu beobachten. Nichts ist weniger berechtigt, als die selbst von erleuchteten Männern ausgesprochene Meinung, daß man seine Historien nur wie dramatisirte Chroniken zu betrachten habe. Er ist in diesem Falle eben so mit seiner Quelle umgegangen, wie in späteren Jahren mit den Novellen, Romanen und älteren Dramen, aus welchen er seine Comödien und Tragödien gebildet hat. Nach dem Bedürfniß der geistigen Anschauung der Erscheinung, welche sich auf dem Boden des materiellen Berichtes seiner Imagination dargestellt hatte, ist er hier diesem Berichte genau gefolgt und hat sich dort eine Erweiterung oder eine Beschränkung gestattet. Auf diesem Wege hat er fast durchweg ein Gemälde geschaffen, das in seiner schlagenden Naturwahrheit den Beschauer gefangen nimmt und ihn verleitet eine bewunderungswürdige Treue an der Vorlage zu beobachten, wo er mit dichterischer Gewalt neue Offenbarungen erschlossen hat, welche ohne seinen Vorgang verschleiert geblieben sein würden. An geschichtlichen Unrich-

tigkeiten, Anachronismen, Versetzungen der Thatsachen fehlt es auch in diesen und den nächstfolgenden Historien nicht, wenngleich eine weit größere Ordnung als im ersten Theile Heinrich VI. herrscht. Auch hier müssen wir ferner den überschwänglichen Muth seiner jugendlichen Phantasie als Entschuldigung und Erklärung gelten lassen, indem wir sehn, daß er die Begebenheiten von 10 bewegten Jahren in den engen Raum des ersten Theiles der Bürgerkriege (2 Th. v. Hr. IV) zusammenfaßt. Er beginnt mit der Vermählung des Königs und Margarethe's von Anjou im Jahre 1445 und schließt mit der ersten blutigen Schlacht zwischen den Lancasters und den Yorks bei St. Albans im J. 1455. Demungeachtet gelingt es ihm, uns in die Handlung mit der größten Lebenswahrheit hineinzureißen. Wenngleich diejenige abgeschlossene Einheit der Handlung, welche wir bei einer Tragödie in dem Schicksal eines einzelnen Individuum und seiner Umgebungen auf einen Brennpunkt vereinigt sehn wollen, hier keine Berechtigung finden konnte, so hat er dennoch die Darstellung so gefaßt und durchgeführt, daß die Theilnahme auf die Entscheidung einer großen Schicksalsfrage des englischen Staatslebens geleitet und an die Entwickelung derselben aus einer Reihe organisch unter einander verbundener Begebenheiten gefesselt wird. Was sich im vorigen Drama vorbereitet hat, gedeiht hier zur verhängnißvollen Reife. Und ich möchte glauben, daß ihn mehr als ein poetischer Instinct leitete, als er im vorigen Drama den völligen Untergang der englischen Machtstellung auf französischem Boden mit der Niederlage Talbots anachronistisch anticipirte, um in diesem Theile die ganze Darstellung auf die inneren Begebenheiten concentriren zu können. Wenn aber auch diese Vermuthung als unstatthaft verworfen werden wollte, so ist wenigstens so viel nicht zu läugnen, daß die unmittelbare Verbindung dieses Drama's mit dem vorigen durch die an der Spitze stehende Ausführung

des schon im ersten Theile angebahnten Schrittes nicht ohne die bestimmteste poetische Intention gedacht werden kann. Wir dürfen wohl, selbst auf dem Grunde der chronistischen Berichte, noch einen Schritt weiter gehn. Keiner unter den Chronisten, auch den zumeist objectiv gehaltenen Fabian nicht ausgenommen, läßt uns darüber einen Zweifel, daß seiner Meinung nach diese Vermählung mit den leichtsinnigen Abtretungen schöner Landestheile der letzte Anstoß war, um die Krankheit des staatlichen Lebens von England, theils auf innerem Zerwürfniß theils auf dem schwachen Rechte der Lancasters an der Krone beruhend, zum entzündlichen Ausbruch zu bringen. Wenn ich richtig urtheile, entspricht es überhaupt dem bei der Versinnlichung einer tragischen Verwickelung in der Regel von ihm eingeschlagenen Wege, daß er uns in die bedrohliche Atmosphäre der Situation einführt und im Zusammenhang mit derselben ein Ereigniß zur Darstellung bringt, aus welchem dann die im Hintergrunde der besorglichen Erwartungen schlummernden Gefahren Gestalt und Macht gewinnen. Die erste Scene dieses Drama's ist nach derselben Gewohnheit gestaltet. Wir sollen und müssen bei ihr dessen gedenken, was in der jüngsten Vergangenheit ruht, und unwillkürlich den Eindruck von der Machtentfaltung eines schweren Verhängnisses empfinden. Und doch ist das Ganze nicht unter dem Lichte einer fatalistischen Verwickelung geschildert. Wenngleich metaphorisch gesagt werden könnte, daß mit dem Auftreten der Königin Margarethe in England unter den für Adel und Gemeine demüthigenden Umständen, sowie bei dem Geiste dieser außerordentlichen Frau die noch halb im Schlummer ruhenden Dämonen der Leidenschaften wach gerufen worden seien, so ist dennoch der Causalnexus zwischen dem inneren Gemüthswesen der handelnden Personen und den äußeren Begebenheiten mit der strengsten Rücksicht auf die unerschütterlichen Gesetze menschlicher und göttlicher Ordnung und mit dem feinsten Tacte

vom Dichter dargestellt. Keins der Opfer, welche von dieser Verwickelung unerbittlich gefordert werden, fällt ohne eigene Verschuldung seinem Verhängnisse anheim. Daher war dem Dichter auch die kunst- und sinnreichste Ausführung der Charactere geboten. Ohne die tactvolle Handhabung dieses Mittels würde der von ihm erlangte Erfolg in der lebenswarmen Vergegenwärtigung der Begebenheiten unmöglich gewesen sein. Denn, gleichwie im wirklichen Leben, entwickelt sich das Verhängniß überall aus der freiwählenden Selbstbestimmung der Individuen, wenngleich diese unter dem Druck der leidenschaftlichen Ueberhebung und im Gegensatze zu dem übermächtigen Einfluß der äußeren Begebenheiten und Umstände einer unerbittlichen Nothwendigkeit erliegen. Bei der Betrachtung der einzelnen Charactere werden wir natürlich auf das erste Stück überall zurückgehn müssen.

Es versteht sich, daß dabei der König und die Königin im ersten Vordergrunde stehn müssen. Bei der allseitigen Bekanntschaft mit der pragmatischen Geschichte bedarf es kaum der Erwähnung, daß das Bild Heinrichs VI. im ersten Theil nicht historisch sein konnte. Im December 1421 geboren, konnte er bei dem nach dem Tode Heinrichs V. zwischen seinem Oheim Humfried von Gloster und dem Erzbischof von Winchester ausgebrochenen Hader nicht die versöhnende Rolle spielen, welche ihm Shakspere in dem Parlament von Leicester um 1426 zuertheilt. Mit neun Jahren in Paris gekrönt, konnte er bei dieser Gelegenheit eben so wenig in der von dem Dichter geschilderten Weise auftreten. Aber es scheint mir dennoch unglaublich, daß diese Darstellungsweise die Folge von Shakspere's geschichtlicher Ignoranz gewesen sei. Mit einer solchen Annahme ist die dramatische Ausführung der Begebenheiten in der ihnen inwohnenden Bedeutung unvereinbar, wenngleich der reifere Dichter vermocht haben würde, uns über den Anstoß an den geschichtlichen Widersprüchen mit einer größeren

magischen Gewalt zu überheben. Das kindlich-sanfte und liebenswürdige Wesen des jungen Königs steht im genauesten Zusammenhang mit dessen fernerer Characterschilderung. Wir sehn diese Eigenschaften sogar Schritt vor Schritt zu denen des Mannes sich entwickeln. Wie schon von Anbeginn seine Unbefangenheit unter den gegebenen Umständen von unheilvollem Einfluß ist, so tritt auch gegen Ende des Stückes der Mangel der Selbständigkeit bedeutsam auf. Ohne diesen Umstand könnte es widersprechend scheinen, daß er dem Vorschlage, sich mit der Tochter des Grafen Armagnac zu vermählen, unter dem nichtigen Vorwande seines zu zarten Alters widerspricht — er war damals 22 Jahr alt — und kurze Zeit darauf der Ueberredung von Suffolk wider den Rath seines Oheims Gloster unterliegt, indem er sich zu der Vermählung mit Margarethe von Anjou entschließt. Doch sind solche innere Widersprüche des unberechtigten Widerstrebens auf der einen und der übereilten Entschlossenheit auf der anderen Seite die Fäden, an welchen im allgemeinen Leben das Schicksal zum Verderben der unselbständigen Individualitäten oft anzuknüpfen pflegt. Der Dichter hat damit denjenigen Gegensatz im Wesen des Königs entdeckt, auf welchem zumeist sein tragisches Schicksal beruht. Geistig begabt, wie er war, von ungeheuchelter Frömmigkeit und liebevoll sanfter Gemüthsart, hätte er — nach der Schilderung des Dichters — selbst bei dem Mangel an selbständiger Willenskraft in friedlichen Zeiten das Glück seiner Unterthanen machen können. Unter den obwaltenden Umständen wurden dagegen selbst seine königlichen Tugenden zu unköniglichen Schwächen; und so steht denn die Schilderung Shakspere's von diesem unglücklichen König auf der einen Seite über der Tradition der Geschichte und auf der anderen Seite in der engsten Verbindung mit derselben. Denn wiewohl selbst ausgezeichnete Zeitgenossen, z. B. Phil. Comines, ihn des blöden Verstandes beschuldigen, steht dieses Urtheil doch

nur auf dem Boden von dem Eindruck der unglücklichen Verwickelungen, welchen er und sein Vaterland erlag. Und gedachte die Voreingenommenheit der Lancasters in späteren Tagen ihn sogar mit dem Heiligenschein zu umgeben, so steht das von Shakspere entworfene Gemälde weit unter dieser Schätzung. Wir dürfen nicht sagen, daß, wie es wohl hat behauptet werden wollen, die Continuität der Charactere in allen diesen Stücken dem Dichter von den Chroniken an die Hand gegeben worden wäre. Das aber ist wohl berechtigt, daß der tragische Conflict in diesem sowie allen übrigen Characteren der Sache nach zwar begründet war, von ihm aber in tiefsinnig genialer Weise aufgefaßt und durch das Hervorheben der bedeutsamsten Momente seiner naturgemäßen Entfaltung uns versinnlicht worden sei.

Dahin gehört vor Allem der Gegensatz zwischen dem Character und den Gesinnungen der Königin und denen ihres Gemahls. Es gehört dazu aber auch ferner die innige Verwandtschaft der Gesinnung von der Königin mit der allgemeinen Strömung der Gemüther in damaliger Zeit. Ich möchte gerade in Bezug auf diese Frau den schon früher von mir betonten Unterschied zwischen Character oder Naturell und Gesinnung geltend machen. Der natürlichen Anlage ihres Wesens wird man das Königliche nicht absprechen können. Selbst bei ihrer ersten Begegnung mit Suffolk manifestirt sich in ihrer Unerschrockenheit und Geistesgegenwart sowie in der Gewandtheit ihres Geistes eine Individualität, welche von der Natur zum Herrschen bestimmt war. Sie belügt weder sich noch Suffolk (A. I. Sc. 3) in ihren empörten Aeußerungen über die unkönigliche Schwäche ihres Gemahls. Kein Zweifel, daß ihre stillschweigende Zustimmung zu Suffolks Werbungen bei dem Vater um ihre Hand für den König auf der bewußten oder unbewußten Begierde wurzelte, den Thron eines Reiches einzunehmen, dessen Macht und ritterlichen Glanz

auch den feindlich gesinnten Franzosen Achtung abgenöthigt hatte. Daraus einen Vorwurf abzuleiten, würde ich für ungerecht halten. Ob sich ihr Herz damals schon zu Suffolk hingeneigt habe, scheint mir für das Urtheil über sie von weit geringerem Belang als für das Urtheil über diesen. Ich möchte es vielmehr vorziehen zu glauben, daß sie mehr unter dem Einfluß eines durch und durch weiblichen Instincts als nach einem bewußten Antriebe ihrem Ruf auf den Thron gefolgt sei. Daher würde ich es für fehlerhaft halten, wenn dieses Stück überhaupt aufgeführt werden sollte, ihr schon bei dem ersten Auftreten einen, wenn auch noch so leisen, Hauch von vorbedachter Arglist zu geben. Es scheint weit natürlicher und ihrem Wesen, das trotz des Bedürfnisses zum Herrschen dennoch weiblich ist, weit angemessener, sie in der gedachten spätern Scene wegen der bitteren Enttäuschung für entrüstet zu halten. Auch ist sie nicht ganz im Unrecht. Die Abhängigkeit des schwachen Königs von seinem Oheim, dem Protector, würde manche Frau von sanfterer Gemüthsart gekränkt haben. Dazu kommt, daß ihr, die als mittellose Fremde in eine ihren Erwartungen völlig widersprechende Lage und Umgebung versetzt war, die allgemeine Abneigung und die Scheelsucht, mit der sie betrachtet wurde, nicht hatte entgehn können. Ihre Begegnung mit Elenora Cobham, verm. Herzogin von Gloster, ist ungeschichtlich; denn mehrere Jahre vor der Vermählung des Königs war diese Frau wegen Hexerei zur öffentlichen Kirchenbuße und zur Verbannung auf die Insel Man verdammt worden. Aber diese Fiction verdient in doppelter Hinsicht rückhaltlose Anerkennung. Sie weiht uns recht eigentlich in die Schwächen des weiblichen Characters der Königin ein, und es ist ganz naturgemäß, wenn die königliche Frau sich weniger durch den Einfluß des Herzogs auf den König, als durch den brutalen Hochmuth seiner Gemahlin zum bitteren Haß gereizt fühlte. Ob es nicht angemessener gewesen wäre,

den Ausbruch des Hasses der Königin gegen die Herzogin in einer milderen Weise als durch einen Schlag mit dem Fächer — im alten Text durch eine Ohrfeige — zu schildern, darüber lassen Sie uns nicht streiten. Ferner werden wir durch diese Fiction, wie wir später sehen werden, in das Verhältniß des Protectors tiefer eingeweiht. Unter allen diesen Umständen ist die Hinneigung der Königin zu Suffolk und ihre Verwickelung in eine verbrecherische Leidenschaft durchaus motivirt, ohne daß wir genöthigt sind, an die Entstehung derselben in dem Herzen Margarethe's vor ihrer Vermählung unbedingt zu glauben. Wenn wir das Alles mit Unbefangenheit betrachten, müssen wir uns gestehn, daß ihr gesammtes Wesen durch die entschiedensten Gegensätze ihres Inneren sowohl als ihrer äußeren Verhältnisse in die tragische Verwickelung hineingerissen wurde. In jener Hinsicht ihr willenstarkes weibliches Naturell, das in den drückenden Beschränkungen ihrer Außenwelt nach der Unterstützung von einer männlichen Kraft verlangte, um ihrer Einsicht in die unversöhnlichen Conflicte mit Entschlossenheit zu Hülfe zu kommen. In dieser ihre Gebundenheit an einen königlichen Herrn, der in frommer Ergebung seinen Beruf darin zu erkennen glaubte, mit sanfter Nachsicht und Milde zu versöhnen, wo keine Versöhnung mehr möglich war. Sie werden mir eingestehn, daß man nicht leicht eine Erscheinung finden kann, die von tiefsinnigerer tragischer Bedeutung wäre. Das was ich Ihnen früher in dieser Beziehung als wesentliches Erforderniß dafür ausgesprochen habe, findet sich hier vollständig vereinigt. Es ist eine von der Natur mit großen und erhabenen Eigenschaften begabte Individualität, die aber durch den Umschlag ihres Characters in die maßlose Leidenschaft zu dem äußersten Verbrechen geführt wird. Das ist der Fall der Königin, als sie in der Leidenschaft des Hasses mit weiblichem Leichtsinn den Ausschlag zur Ermordung Glosters giebt, während die

Männer ihrer Partei den Entschluß nicht finden können. Daß Suffolk durch seine Leidenschaft in die Ausführung dieses Verbrechens mit hineingezogen wird, gehört zur Erfüllung seines, wie ihres Verhängnisses. Dann ist es durchaus folgerichtig, daß die Königin nach dem begangenen Verbrechen mit weiblicher Beredtsamkeit ihre Theilnahme daran abläugnen und sogar bis zur übereilten Vertheidigung Suffolks sich hinreißen lassen kann. Eben so richtig ist es auch gefühlt, daß der König, dessen Mitschuld an dem Untergang Glosters als eine seiner vielen Unterlassungssünden nicht abzuläugnen ist, in dieser Scene eine unerwartete Entschiedenheit zeigt. Es ist dieß einer von den vielen Fällen, in welchen Shakspere mit tiefer Intuition der natürlichen Gesetze des menschlichen Gemüths seinen Schöpfungen eine Handlungsweise zuschreibt, die nach logischen Theoremen mit der ursprünglichen Anlage des betreffenden Characterbildes nicht übereinstimmend scheint. Ob und in wie weit die weibliche Seite von dem Wesen der Königin in der Abschiedsscene von Suffolk mit poetischer Wahrheit geschildert ist, will ich Ihnen, sowie jedem unbefangenen Verehrer von Shakspere zur Beurtheilung überlassen. Vor allem Andern scheint mir bedeutungsvoll die Versunkenheit der Königin in ihren Schmerz über die Ermordung Suffolks (A. IV. Sc. 4). Daß die Königin über dem Haupte des Herzogs in der Gegenwart des Königs trauert, werden wir vor den zarten Gemüthern der Gegenwart allerdings kaum entschuldigen können. Ich weiß nicht, ob ich für den Dichter die jugendliche Phantasie mehr geltend machen soll, oder die Härte seiner Zeit und ein Publicum, das selbst unter der im Vergleich mit der unmittelbaren Vergangenheit milden Regierung der Königin Elisabeth an Hinrichtungen mit Ekel erregender Grausamkeit gewohnt war. Doch abgesehn von diesem widerstrebenden Detail ist der maßlose Schmerz der Königin über den Verlust des einzigen Mannes, der ihr, der gehaßten

Fremden, in der Mitte feindlicher Umgebungen zur Stütze und zum Trost gedient hatte, gerade in diesem Moment von tiefsinniger poetischer und characteristischer Bedeutung. Dieselbe Frau, deren verbrecherische Energie vor und nach einem großen Frevel uns eben erst tief erschüttert hatte, war jetzt, wo die königliche Würde ihres Gemahls in einem wüthenden Volksaufstande auf dem Spiele stand, ohne Gefühl und Theilnahme für die drohende Gefahr. Doch bedurfte es nur des Auftauchens der ernsteren Frage in dem rebellischen Auftreten Yorks, um die geistige Kraft in ihr wiederherzustellen.

Im engsten Zusammenhang mit diesen Characterbildern des Königs und der Königin stehn in diesem ersten Theile der beginnenden Bürgerkriege die Gestalten von Gloster, Winchester und dem mehrfach genannten Suffolk. Auch von ihnen gilt, was schon früher bemerkt worden, daß die Darstellung ihrer Gesinnungen und Handlungsweise mit der Handlung in dem ersten Theile Heinrichs VI. genau in Verbindung und mit dem Detail in den Quellen Shakspere's nicht überall in Einklang steht. In Bezug auf Humfried von Gloster ist dieß vorzugsweise der Fall. Der Dichter verschweigt uns, nicht ohne poetische Absicht, den wesentlichen Theil seiner Geschichte bis in das Jahr 1428. In diesem Jahre war es erst, wo seine ungültige Ehe mit Jacobäa von Baiern, der Erbin von Holland und Hennegau, durch eine päbstliche Entscheidung definitiv gelöst und der große Nachtheil, welcher den englischen Verhältnissen in Frankreich daraus erwuchs, völlig beseitigt wurde. Glosters fernere Ehe mit Elenora Cobham war damals schon, zum nicht geringen Aergerniß des hohen Adels von England, geschlossen. Diese mißlichen Vorgänge, mit denen übrigens die Uneinigkeit zwischen ihm und Winchester nicht außer Zusammenhang standen, würden auf die Persönlichkeit Glosters ein ganz anderes Licht geworfen haben, als Shakspere zu seiner Darstellung gebrauchen konnte.

Er fand die Tradition von „the good Duke of Gloster“ vor. Mit- und Nachwelt hatten, ohne sich an die Gerechtigkeit des Urtheils zu kehren, aus dem sinnlich-leichtsinnigen, leidenschaftlich-heftigen Humfried, wegen seiner Treuherzigkeit und seiner wahrscheinlichen Leutseligkeit den Gegenstand allgemeiner Beliebtheit gemacht und vor den Augen des Publicums, in dessen Erinnerung dieses Bild lebte, würde es geringen Beifall gefunden haben, wenn Shakspere für sein Character-Gemälde eine andere Grundlage gesucht hätte. Doch berauben wir auch den Dichter des Verdienstes von dieser Erfindung, so bleibt ihm dennoch das der poetischen Gestaltung dieser Individualität zu einer durchaus tragischen Erscheinung. Nichts ist versäumt, um uns die lebhafteste Theilnahme für die — wenn auch nicht überall historische — Pflichttreue und liebenswürdige Biederkeit Glosters inmitten von selbst- und ehrsüchtig-leidenschaftlichen Persönlichkeiten abzugewinnen. Seine allzuheftigen Ausfälle gegen den ränkesüchtigen Prälaten wird dem Dichter das damalige Publicum nicht blos verziehen, sondern sogar beifällig aufgenommen haben. Die allgemeine Unbeliebtheit dieses nicht ohne Vorbehalt legitimirten Bastardsohnes von Johann von Gaunt und das Mißtrauen des verstorbenen Königs gegen dessen verdächtige Gesinnungen waren sprichwörtlich geworden. Wir finden sogar in den Chroniken Andeutungen darüber, daß der Prälat, bei Gelegenheit der Verhandlung seines Zerwürfnisses mit dem Herzog vor dem Parlament, mit den nicht überall ungegründeten Anklagen gegen seinen Gegner wegen der Beliebtheit desselben bei dem Adel und den Gemeinen im Unrecht blieb. Was war übrigens zu Shakspere's Zeit nicht erlaubt gegen einen Würdeträger der römisch-katholischen Kirche! Bringt man das in Anschlag, so kann man die auf Winchester gehäuften Schmähungen noch für gemäßigt halten. Daneben konnte die überall betonte treue Verehrung Glosters für den Ruhm des gefeierten Königs Heinrich V.

sowie die Ergebenheit an dessen unmündigen Sohn und Nachfolger der allgemeinen Theilnahme gewiß sein. Es ist jeder Schimmer des Verdachtes vermieden, daß sich Gloster an den unheimlichen Ränken seiner ehrgeizigen Gemahlin betheiligt hätte, aber mit Vorsicht auch nicht verrathen, daß die Vermählung mit dieser übelberüchtigten Frau seiner allgemeinen Beliebtheit Schaden gethan hätte. Hierüber muß auch der Anachronismus ihrer Verbannung durch eine Intrigue seiner Gegner dem Dichter dazu dienen, uns eine der rührendsten Scenen selbstverlängnender Treue an Gesetz und Recht zu schildern, und als ihn seine Feinde mit höhnischen Vorwürfen überhäufen, giebt uns der Herzog, trotz seiner gewohnten Heftigkeit, ein seltenes Beispiel der Selbstbeherrschung. So also muß dem Bilde Shakspere's von Gloster unsere ganze Theilnahme rückhaltlos zufallen. Und doch, wie gräbt sich diese treuherzige Sorglosigkeit selbst ihr eigenes Grab. Die leidenschaftliche Mißstimmung nicht blos gegen die unselige Verbindung des Königs, sondern auch gegen die Person der Königin strömt seinem Munde über in Gegenwart der gefährlichsten Zeugen. Schön und rührend ist der Zug seines Wesens im Gegensatz zu dem vom Bischof von Winchester, als ihn die schmerzliche Empfindung unfähig macht, das Document des schmachvollen Vertrages vorzulesen, während der kaltherzige Prälat keinen Anstand nimmt, die Erniedrigung der Krone vor dem versammelten Hofe würdevoll zu verkünden. Um so mehr müssen wir für den unbedachtsamen Mann in der unmittelbar der Ceremonie folgenden Unterredung besorgt werden. Der Dichter läßt es nicht an Winken fehlen, aus denen wir abnehmen dürfen, der sorglose Herzog könne wegen der Gefahr seiner Stellung gewarnt werden. Selbst bei der beschimpfenden Bestrafung seiner Gemahlin, bei ihren ernsten und vollberechtigten Erinnerungen und Warnungen bleibt er unberührt. In seiner selbständigen und ehrenhaften, dennoch aber,

unter den Umständen, fast verwegenen Haltung und Gleichgültigkeit gegenüber seinen mächtigen Feinden tritt nicht die mindeste Veränderung ein. Treu und ohne Selbstsucht neben dem schwachen König stehend, ist er dennoch nicht frei zu sprechen von einer verletzenden Selbständigkeit. Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob nicht die Scene mit dem betrügerischen Sympcox, der von angeborener Blindheit durch ein Wunder geheilt worden sein will, als eine anecdotäre Nebenhandlung müßig oder selbst tadelnswerth sei. Ich finde sie in doppelter Hinsicht, für den König sowohl, als für den Protector, im höchsten Grade characteristisch. Daß das wahrhaft fromme Gemüth des Königs, ohne an den naheliegenden Zweifel zu denken, davon erbaut wird, bedarf keiner Erklärung. Doch dürfen wir fragen, ob es angemessen und die Sache des Protectors war, die fromme Erbauung des Königs völlig zu übersehn und den plumpen Betrug durch eigenmächtiges Eingreifen zu entschleiern? So gering und bedeutungslos an sich selbst dieser Beitrag zur Schilderung des Verhältnisses zwischen dem König als Herrn und dem Herzog als Unterthan scheinen mag, so bedeutungsvoll ist er doch unter den gegebenen Umständen. Dabei mag unerörtert bleiben, ob es nicht dem Dichter Bedürfniß war, mit einem leichten Striche die freisinnige Stellung anzudeuten, welche der wissenschaftlich gebildete Herzog Humfried nachweislich zur römisch-katholischen Kirche einnahm. Auffallend ist es mindestens, daß Shakspere diese Anecdote, die weder in Hall noch in Holinshed enthalten ist, Graftons Chronik entnahm. Doch wie dem auch sei, die Hauptsache bei meiner Betrachtung von Glosters Characterbild bleibt die Gewißheit, daß es allen Erfordernissen einer tragischen Gestaltung entspricht. Unsere Theilnahme ist vollständig genug gewonnen, um bei der verhängnißvollen Hinneigung der edlen Elemente zur Verblendung in verzeihlicher Leidenschaft für das Schicksal des Herzogs mit Furcht und Mitleid

erfüllt zu werden. Und bei seinem nicht unverschuldeten Untergang im Conflict mit seinem eigenen Innern, sowie in dem Kampfe mit überwältigenden Umständen bleibt uns neben der Trauer die erbauende Erinnerung an eine edle, wenn auch menschlich schwache Erscheinung.

Auch läßt der Dichter unmittelbar auf diesen Frevel die Nemesis eintreten. Die geschichtlich erst Jahre nachher erfolgte Verbannung des Herzogs von Suffolk wird von der Bevölkerung ertrotzt, kurz nachdem der gewaltsame Tod Glosters bekannt geworden war. Ueber Suffolk selbst und sein Ende ist nur wenig zu sagen. Nur das ist für unseren Zweck bedeutsam, daß der Dichter diese Persönlichkeit schon im ersten Theile Heinrich VI. in der Scene im Tempelgarten (A. II. Sc. 4) einführt, um seine Rolle als Parteigänger der Lancasters vorzubereiten. Wenn auch die in den Dramen ihm zur Last gelegten Verbrechen nichts weniger als geschichtlich erwiesen sind, sowie denn namentlich der gewaltsame Tod Glosters mehr als zweifelhaft ist, so lag es doch im Interesse der Shakspere'schen History ihn, auf dem der Vorwurf des Verlustes von Maine und Anjou, sowie die Vermittelung der unseligen Heirath unzweifelhaft lastete, als gewissenlos und heimtückisch zu schildern. Nicht der Dichter, sondern die Sage hatte ihn mit diesem bösen Leumund umgeben. Denn seine Ermordung an der Küste von Dover war nach der von Courtenay angeführten Stelle aus Paston's lettres das Werk der Volksrache.

Auch Winchester, den die Sage zum Mitschuldigen an dem Verbrechen machte, läßt der Dichter unmittelbar auf Glosters Tod sterben. Henry Beaufort, der erst um 1444 zum Cardinal erhoben wurde, also nicht, wie es in den vorliegenden Dramen geschildert wird, diese Würde schon kurz nach Heinrichs V. Tod trug, wird von den Chronisten Hall und Holinshed übereinstimmend in dem vorwurfsvollsten Lichte

geschildert. Dem Dichter dieser Dramen ist daher nicht der Vorwurf einer ungerechten Darstellung zu machen. Vielmehr möchte ich die würdevolle Außenseite, welche er diesem Prälaten, trotz seiner ungeistlichen Leidenschaftlichkeit und unversöhnlichen Heimtücke noch läßt, für ein Zeichen dafür aussprechen, daß kein Anderer als Shakspere diese Gestalt darzustellen vermochte. Die furchtbare Sterbescene, welche theilweise auf einer von Hall*) (nicht aber von Holinshed) aufgenommenen Relation des Hauscaplans vom Cardinal beruht, ist in dem Text der Folio der Hauptsache nach conform mit den Quartabdrücken. Hier liegt uns also das Original von dem Verfasser ziemlich unverkürzt vor. Wie aber, so muß man mit Verwunderung fragen, ist es möglich, bei dieser in die äußerste Tiefe der Empfindung eindringenden Schilderung der naturwahren Gewissenspein eines sterbenden Verbrechers auf der einen und der evangelisch frommen Gesinnung des Königs auf der anderen Seite an einen anderen Dichter jener Zeit als Shakspere zu denken? Und dieser mächtige Eindruck ist in den kurzen Raum von 21 Versen zusammengedrängt. Wo ist eine Stelle in Peele, Greene oder Marlowe, die mit dieser nur im Entferntesten zu vergleichen wäre?

Nach dieser Katastrophe scheinen die dämonischen Gewalten, die das unberechtigte Lancaster'sche Haus mit dem Untergang bedrohn, mit einem Male entfesselt. Ein Volksaufstand mit allen uralten und ewig neuen Gräueln empörter und sinnloser Massen folgt unmittelbar und kaum ist dieser beschwichtigt, der Beginn des Bürgerkrieges mit Yorks Erscheinen und der ersten Schlacht von St. Albans. Sollte die Uebereinstimmung dieser Darstellungsweise mit Edw. Hall (p. 210) wohl zufällig sein? Hall sagt bei Gelegenheit von Glosters Tod: „Es giebt eine alte Sage, daß ein Mann, der dem Rauche ausweichen

*) Edw. Hall 4°. 1809. p. 210.

will, in das Feuer stürzt. So glaubte hier die Königin für die Ehre ihres Gemahls und ihr Ansehn zu sorgen, indem sie Anlaß und Zustimmung gab zum Tode dieses edlen Mannes, wodurch allein erst das herbeigeführt wurde, was sie gern vermieden hätte, und ihr das Juwel genommen wurde, nach dem sie am meisten verlangte. Denn hätte dieser Herzog gelebt, so würde der Herzog von York nicht nach der Krone zu greifen gewagt haben; hätte dieser Herzog noch gelebt, so würde der Adel nicht gegen den König conspirirt, die Gemeinen würden sich nicht empört haben; hätte dieser Herzog gelebt, das Haus Lancaster würde nicht entsetzt und zu Grunde gerichtet worden sein, was Alles, Jenem entgegengesetzt, durch den Tod des guten Mannes erfolgte. Das ist das Weltgericht, doch Gott weiß, was er im Voraus angeordnet hatte, gegen seine Ordnung der Dinge gilt kein Rath und gegen seinen Willen gilt kein Widerstreben."

Mit dem dritten Theile Heinrichs VI. tritt eine andere Stimmung ein. Was schon lange als drohende Gefahr in der Luft geschwebt hatte, wird zur Thatsache. Die Usurpation des Thrones war mit der Schlacht von St. Albans keineswegs entschieden. Noch hielt man es für möglich, den Bruch durch Verträge und Zugeständnisse zu heilen. Doch zeigte sich bald in der Sache selbst die Unmöglichkeit. Ein scheinbar unerheblicher Vorfall gab zum wiederholten Ausbruch der Feindseligkeiten Anlaß. Die Schlacht von Northampton wurde von Warwick und Salisbury gewonnen, ohne daß Richard von York persönlich dabei betheiligt war. Erst nach diesen Zwischenfällen, die der Dichter, wie ich meine, mit Recht zur dramatischen Darstellung nicht geeignet fand, eilte der Herzog aus dem Westen nach London und nun erst trat die thatsächliche Usurpation des Thron- und Erbrechtes ein, wie sie in der ersten Scene von the true tragedy halb geschichtlich halb ungeschichtlich geschildert ist. Es gehört wesentlich zu dem

mit poetischem Instinct — immerhin mit ungenügender Uebung in der technischen Fertigkeit — ausgeführten Kunstwerke, wie der in dieser Scene auftretende Usurpator und Kronprätendent geschildert ist. Auch hier müssen wir wiederum auf den ersten Theil der Tetralogie zurückgehn. Wer den ununterbrochenen Zusammenhang der characteristisch-individuellen Erscheinung dieses Richard von seinem ersten Auftreten im Tempelgarten an, bis zu seinem Ende auf dem Schlachtfelde von Wakefield nicht erkennen will oder kann, den werde ich freilich nicht überzeugen. Auch kommt es mir nicht bei, in diesem naturgetreuen Gewebe der feinsten Fäden innerer Gegensätze das Resultat einer bewußten und fein ausgeklügelten Berechnung des Dichters erkennen zu wollen. Ich habe es nur mit der Erscheinung zu thun und mit der unläugbaren Gewißheit, daß zur Versinnlichung dieser Erscheinung nur ein Ingenium befähigt sein konnte, das in seiner unmeßbaren Größe alle dramatischen Dichter seiner Zeit weit überragte. Die Bitterkeit des durch Schicksal und Geringschätzung seiner Standesgenossen zurückgesetzten Sprossen eines königlichen Stammes ist schon in jener ersten Scene vortrefflich geschildert. Noch handelt es sich nicht um seine muthmaaßlichen Rechte an der im Besitz der Lancasters befindlichen Krone. Es scheint sogar nach der folgenden Scene, als hätte sich der Dichter den aufgeführten Richard Plantagenet in dieser Hinsicht noch völlig unwissend gedacht. Wenn er auch darüber nicht unterrichtet worden wäre, so würde er, wie aus vielen folgenden Andeutungen hervorgeht, seinen Groll gegen die von dem Hochmuth der Lancastrischen Stammverwandten erfahrenen Beleidigungen nie vergessen haben. Um wieviel tiefer mußte sich der Stachel dieses Grolls in sein Inneres eingraben, als er nun von seinen Rechten und der Zurücksetzung seines Stammes Kunde erhielt. Nach den eindringenden Ermahnungen des sterbenden Oheims zur bedachtsamen Vorsicht könnte man zweifelhaft

werden, ob das rückhaltslose Gelöbniß der Treue, welches er bei der Wiedereinsetzung in seine Rechte und sein Familien-Erbe 1426 — nicht in die Hände des Königs, wie es geschildert wird, sondern in die des Protectors — für das herrschende Haus Lancaster ablegte, nur die Folge des nothwendigen Gebotes der Klugheit oder das einer heimtückischen Bedachtsamkeit war. Gegen die letzte Annahme spricht seine Treue in der tapferen Vertheidigung der Rechte seines Vaterlandes auf französischem Boden. Noch im J. 1447, also mehr als zwanzig Jahre später, war er Regent in Frankreich, von wo er damals von der Partei der Königin zurückgerufen und durch seinen persönlichen Feind Somerset abgelöst wurde, weil die Gerüchte von den Rechten des Hauses York an der Krone begannen, eine allgemeinere Verbreitung zu gewinnen. Shakspere hat also den Sinn und die allgemeine Wahrheit der Geschichte genügend gekannt und verstanden, um uns in sie einzuführen, ohne sich an die materiellen Einzelnheiten zu binden. Seine Darstellung des Herzogs bis zu dem Beginn der Empörung ist vollständig genügend, um uns zu versinnlichen, wie er zwar niemals vergaß, was er dem Rechte nach sein sollte, aber seine Wünsche noch nicht zu Vorsätzen reifen ließ, sondern vielmehr dieselben nur noch mit der steten Erinnerung an die von den Lancasters erfahrenen Beleidigungen wach erhielt. Und so war es auch, wie nicht blos die Chronisten, sondern auch die auf Urkunden sich stützenden Berichte uns thatsächlich belehren. Auch kann man die Scene im 2. Theil Heinrichs VI., wo er den Nevils seine Rechte an die Krone darlegt und seinen Schwiegervater und Schwager (seine Gemahlin war die Tochter Salisbury's und die Schwester Richards von Warwick) für seine Partei gewinnt, in chronologischer Beziehung für correct halten, wenngleich die Thatsache dieser Besprechung nicht in den Geschichtsbüchern zu finden, sondern als eine durchaus angemessene und geschickte dramatische

Erfindung zu schätzen ist. Mit derselben Feinheit des poetischen Tactes ist der innere Gegensatz in York aufgefaßt und dargestellt. In der Hauptsache ist es zwar, wie Goethe es ausdrückt, das Unverhältniß zwischen Wollen und Können oder Vollbringen. Denn überall leuchtet die Begierde durch, das, was ihm gebührt zu besitzen, und daneben steht eine zaudernde Unentschlossenheit; aber die beschwerenden Aeußerungen über muthwillig Preis gegebene Verluste tragen zugleich die Färbung des patriotischen Gefühls für die Ehre und den Ruhm des Vaterlandes. Am vorwurfsvollsten ist seine Beistimmung zur Ermordung des Herzogs von Gloster. Doch ist dieses Geschehenlassen und Billigen eines großen Verbrechens zugleich in doppelter Hinsicht motivirt, weil ihm eben erst aus des Herzogs Entscheidung für Somerset gegen ihn, wegen der Regentschaft in Frankreich, die Gesinnung Glosters und mit ihr die Gewißheit klar geworden war, daß, so lange der Protector lebte, seine Pläne kaum ausführbar sein würden. So benutzte denn der Dichter auch hier die geschichtliche Thatsache von der Ernennung Somersets an Yorks Stelle zum Regenten von Frankreich zu seinen dramatischen Zwecken, ohne sich an die materielle Wahrheit des Einzelnen zu halten. Dazu kommt, daß, wie York im nächsten Monologe selbst ausspricht, die Möglichkeit, ein Heer zu sammeln, ihm nicht hätte werden können, wenn ihm nicht die Bekämpfung des irländischen Aufstandes nur unter der Bedingung des Einverständnisses mit den Feinden Glosters übertragen worden wäre. Gleichviel ob mit oder ohne bewußte Absicht des Dichters, gewiß hat dieser Moment in doppelter Hinsicht alle Attribute der Peripetie; für York mit der Hingabe an das Verbrechen sein Eintritt in die Kreise des Verhängnisses, für die Partei der Königin mit der leidenschaftlichen Verblendung über die am schwersten wiegende Gefahr die entscheidende Wendung ihres Schicksals. Doch ungeachtet der Erschütterung des königlichen Ansehns durch den

von York hervorgerufenen Aufstand Cade's bleibt der Herzog, wiewohl an der Spitze eines Heeres, noch immer unentschlossen nach der Krone zu greifen. Sein bewaffnetes Auftreten ist nur gegen den verhaßten Somerset gerichtet, der fortdauernde Conflict seines Innern zwischen Wollen und Vollbringen. Der versöhnlich zaudernde Prätendent würde sogar seinem Verhängniß hier schon haben verfallen können, wenn nicht seine Söhne und Warwick eingetreten wären. Diese Wendung ist, wie vieles Andere, in mehr als einer Hinsicht nicht historisch correct, aber dennoch mit der consequenten Durchführung des Characterbildes Richards vom dramatisch künstlerischen Standpunkte vollständig zu vertheidigen. Die Fäden des sinnreichen Gewebes werden auch im zweiten Stücke mit folgerechter Genauigkeit fortgesponnen. Richard von York nimmt den Thronsessel in Westminster-Hall ein unter Aufforderung und Unterstützung seiner Söhne und Parteigenossen, vorzugsweise des mächtigen Warwick. Nicht er selbst ist der beredteste Vertreter seines Rechtes. Die Hauptstimme führen wieder Jene. Er dagegen, wiederum zum Vergleiche geneigt, wo es im Grunde keine Möglichkeit dazu mehr giebt, begnügt sich mit dem Zugeständniß, daß der König bei Lebzeiten die Krone behalten und ihn mit seinem Stamme als Erben anerkennen solle. So führt denn auch diese in sich selbst haltlose Abmachung auf dem natürlichsten Wege zum erneuten Bruche und dennoch meint der Herzog, zwischen Wollen und Vollbringen getheilt, den geleisteten Eid halten zu sollen, als ihn die Königin in Sandal Castle bedroht. Auch die nun spielende Scene ist nicht geschichtlich correct, aber in mehrfacher Beziehung mit tiefpoetischer Einsicht in den hochtragischen Character der ganzen Geschichte des Hauses York erfunden. Es ist nicht der geschichtliche Herzog von York, der in der Abwesenheit seines Sohnes, des Grafen von der Mark, und des Grafen Warwick wider den Rath seiner Umgebung mit übereilter Entschlossenheit

aus dem Castell herausbricht und der Uebermacht des Königs unterliegt. Vielmehr ist es der zwischen den Wünschen nach der Krone und dem Gefühl für Pflicht und Recht schwankende Prätendent, der seinen tragisch nothwendigen Untergang findet; das naturgetreue Bild eines Mannes, der mit halber Entschlossenheit ein großes Schicksal auf sich nimmt und der Schwere desselben erliegt, das willkommene Werkzeug einer in den Umständen gegründeten Parteiströmung, die nur über seiner Leiche zu dem angestrebten Zeile gelangte. Ich lehne nochmals die Behauptung ab, daß Shakspere von dieser Anschauung mit bewußter Absicht geleitet worden sei. Aber sie liegt in der thatsächlichen Geschichte und daß sie durch Shakspere's Dichtung in uns geweckt wird, ist nicht die blos zufällige Wirkung eines genialen Griffes, den wir einzig und allein nur ihm zutrauen können. Es liegt darin zugleich der Anlaß, daß der Dichter wegen seiner geschichtlichen Treue mit Recht belobt wird, ohne daß ihm viele Incorrectheiten im Detail mit anmaßender Altklugheit nachgerechnet werden dürften.

Damit hängt genau zusammen das von dem Dichter dieser Dramen ausgeführte Characterbild von Heinrich VI. und Margarethe von Anjou. Ich kann es nicht für zufällig noch für die Folge geschichtlicher Ignoranz halten, daß die Geburt des Prinzen von Wales, die im Jahre 1453 erfolgte und, wie Hall und Holinshed übereinstimmend berichten, der Königin viele üble Nachreden zuzog, im zweiten Theil Heinrich VI. nicht erwähnt wird, wiewohl dieser Theil bis zum Monat Mai d. J. 1455 reicht. Mit diesem Ereigniß trat die Frage über das Kronrecht der Lancasters, wenigstens für die Königin-Mutter, in ein neues Stadium. So lange aber die York'sche Partei sich mit dem Sieg bei St. Albans und mit dem darauf folgenden unhaltbaren Vergleiche begnügte, konnte das Interesse des Prinzen von Wales nicht berührt werden, wogegen die im J. 1460 mit Yorks eigenmächtiger Einnahme des Thrones

in Westminsterhall erfolgte Usurpation gewaltsam dagegen stritt. Von nun an tritt die Schwäche des Königs in ein weit vorwurfsvolleres Licht. Man kann ihn zwar entschuldigen, daß er sein mangelhaftes Recht an den Thron anerkennt. Das steht im Zusammenhang mit seiner Einsicht in die Verhältnisse. Man kann es ferner mit seiner versöhnlichen und frommen Gesinnung für übereinstimmend halten, daß er, zur Vermeidung der drohenden Gefahr des Blutvergießens, mit dem die Frage nicht auf die Spitze der blutigen Entscheidung stellenden Prätendenten einen schmachvollen Vergleich eingeht. Aber man kann der Königin nicht Unrecht geben, wenn sie voller Zorn gegen den unköniglichen Gemahl die Rechte ihres Sohnes aufnimmt und löwenmuthig vertheidigt. Wiewohl ferner das Auftreten des Prinzen Edward in dieser Scene wiederum ungeschichtlich ist, da er nicht mehr als sieben Jahre zählen konnte, so vertheidigt sich doch dieser Anachronismus um so mehr, als es dem Dichter Bedürfniß sein mußte, diese Persönlichkeit in die Handlung mit aufzunehmen. Daß nun also der König als handelnde Persönlichkeit mehr als vorher in den Hintergrund tritt, findet in diesen Umständen genügende Erklärung, ohne daß es nöthig war, seine bedentliche Krankheit in der Zeit zwischen 1453 und 1456 und die von da an zunehmende Geistesschwäche in die Darstellung mit hineinzuziehen.

Wie von diesem Zeitpunkte an die Königin den Beruf auf sich nahm, die Rechte des Königthums mit männlicher Entschlossenheit aufrecht zu halten, wird hiernach nicht der Vertheidigung bedürfen. Das aber kann leicht zum Vorwurf des Dichters gebraucht werden, daß er sie in der Scene, wo Richard von York grausam ermordet wird, im Widerspruch mit der Geschichte, handelnd mit auftreten läßt. Der Tod des Herzogs wird überhaupt von den Chronisten nicht übereinstimmend berichtet. Nur Holinshed*) erzählt, wie schon be-

*) Vol. III. p. 659.

merkt worden, die Verhöhnung des lebendig gefangenen York. Nach Edw. Hall fand Clifford den entseelten Leichnam des Herzogs auf dem Schlachtfelde, ließ ihm das Haupt abschlagen und sandte es der Königin, welche es mit dem des Earl of Salisbury — in der Schlacht gefangen und dann enthauptet — auf den Zinnen des Thores von der Stadt York aufstecken ließ. Von der Anwesenheit und Theilnahme der Königin wird durch keinen Geschichtsschreiber Erwähnung gethan.

Um Shakspere darüber zu entschuldigen oder zu vertheidigen, daß er, im Widerspruch mit seinen Quellen, der ohnedieß schon übelberufenen Königin diese Grausamkeit angedichtet hat, sollte nach dem, was darüber schon früher gesagt worden, kaum noch etwas hinzuzufügen sein. Der Dichter hat sich ganz in die Gesinnung der, nicht blos in ihrem königlichen Stolze, sondern auch in ihren mütterlichen Gefühlen, schwer verletzten Frau zu versetzen gemeint. Also — wie er immer darüber gedacht haben mag — er hat uns ein den tragischen Erfordernissen vollständig entsprechendes Characterbild dargestellt, den Umschlag einer an sich selbst edlen Regung in die verbrecherische Leidenschaft, in der dann freilich die weibliche Natur alle Schranken noch mehr zu überspringen pflegt, als der kräftige Mann, und auch diesen Gegensatz hat uns Shakspere's poetischer Tact in Northumberlands Erschütterung darzustellen verstanden. Noch möchte ich endlich vermuthungsweise bemerken, daß die Versinnlichung des Tiefsinnig-Tragischen im Untergange Yorks dem Dichter ebenfalls Bedürfniß gewesen sein könne. Wie ganz anders hätte es um York gestanden, wenn er nicht, wie die Königin sagt, nach Bergen gegriffen mit ausgestreckten Armen, doch nur den Schatten mit der Hand getheilt, sondern in jenem entscheidenden Augenblicke in Westminsterhall den Schlag ausgeführt hätte, ehe die Königin anlangte? So verfiel er denn also dem Verhängniß, das er sich selbst bereitet hatte.

Wenngleich, wie schon oben bemerkt worden, Shakspere tactvoll verschmäht, den immer mehr zunehmenden Blödsinn des Königs in diesem Charactergemälde aufzunehmen, so hat er doch nichts unterlassen, uns sein verhängnißvolles Versinken in thatenlose Schwäche und dagegen die Bewahrung des königlichen Ansehens in der Entschlossenheit der Königin mit Hülfe ihrer Partei lebendig zu vergegenwärtigen. Zwei Schlachten, welche dieser Niederlage Yorks folgten und von denen die eine unter Edward Grafen von der Mark bei Mortimers-croß günstig, die andere dagegen bei St. Albans (Febr. 1461) unter Warwick ungünstig für die York'sche Partei ausgefallen war, werden nur berichtsweise erwähnt. Auch daß Edward, nachdem er die Trümmer des Heeres von Warwick wieder gesammelt, nach London geeilt war und dort sich zum König hatte ausrufen lassen, ist nicht in die Darstellung aufgenommen. Das Drama eilt vielmehr zum entscheidenden Schlage bei Ferry-bridge und Towton (29. März, Palmsonntag 1461). Nach mehreren Vorgängen war die Sage entstanden, daß diejenige Streitkraft, bei welcher der König persönlich gegenwärtig war, in der Regel geschlagen werde. Darauf gründet der Dichter die 5. Sc. d. II. Actes: der König von dem Schlachtfelde entfernt, in tiefsinnigen Gedanken sich ergehend, während dessen erscheint vor ihm ein Sohn mit dem Leichnam seines Vaters und ein Vater mit dem seines Sohnes, Einer von dem Andern im gegenseitigen Handgemenge unwissentlich erschlagen. Zum Boden dieser Darstellung hatte dem Dichter der Bericht von Edw. Hall oder Holinshed gedient — denn Beide stimmen hier wörtlich überein. Die Schlacht von Towton war die blutigste in der Dauer der Kriege zwischen der weißen und rothen Rose. Auf der Seite des Königs sollen über 60,000, auf der York's über 48,800 Streiter gestanden haben, eine bewaffnete Macht, die bei der damals kaum 3 Millionen betragenden Bevölke-

rung Englands den größten Theil der waffenfähigen Männer des Königsreichs erschöpft haben muß, und in diesem Kampfe sollen über 36,680 Leichen auf dem Schlachtfelde geblieben sein. Die Chronisten*) sind daher berechtigt auszusprechen: dieser Kampf sei in seiner Art unnatürlich gewesen; denn in ihm focht der Sohn gegen den Vater, der Bruder gegen den Bruder, der Neffe gegen den Oheim, der Lehnsmann gegen den Lehnsherrn. Nach dem poetischen Inhalt möchte man diese Scene zu den schönsten Ausströmungen einer poetischen Empfindung zählen. Aber die Kritik kann daran die Ausstellung machen, daß sie sich dem Uebrigen in dramatischer Beziehung nicht genug anschließe. Sie ist mehr die elegisch-lyrische Darstellung einer Situation, als das dramatische Bild einer Handlung. Wenn sie gleich zur Versinnlichung der Stimmung des Königs und in Folge dessen zur Ausführung seines Charactergemäldes in eben so hohem Grade beiträgt, wie zur Vergegenwärtigung von der Schwere der gesammten tragischen Begebenheit, so hat sich doch Shakspere in keinem seiner späteren Stücke zu gleichen Zwecken eine ähnliche fast episodenartige Dichtung gestattet. So verschieden sie auch von den Talbotscenen des ersten Theiles nach Form und Inhalt ist, gemahnt sie dennoch in dieser Beziehung an dieselben. Alle diese Bemerkungen sind nur von Bedeutung zur Bezeichnung des damaligen Standpunktes von der dramatisch-poetischen Entwickelung Shakspere's. Müssen wir nun, aus dieser Scene gleichwie den Talbotscenen neben der dramatischen Unvollkommenheit auf eine tiefpoetische Natur des Verfassers schließen, so gewährt sie uns zugleich den erneuten Anhaltepunkt, um aus dem ganzen dramatischen Poem, trotz der nicht abzuläugnenden technischen Schwächen, das ausgezeichnetste poetische Talent der damaligen Zeit wieder zu erkennen.

*) Edw. Hall 256.

Bis hierher (Ende des II. Actes) ist in diesem Drama nicht viel mehr, als der Zeitraum von ungefähr einem halben Jahre behandelt (v. Octbr. 1460 bis Ende März 1461). Dem Dichter blieb also die von den wichtigsten Begebenheiten erfüllte Periode der zehn Jahre von der Schlacht von Towton bis zur Katastrophe von Heinrich VI. 1471 zur dramatischen Darstellung in dem engen Rahmen von drei Acten übrig.*)

*) Zur Uebersicht möge folgende summarische Relation dienen: 1461 (Juni) Edward IV. in London gekrönt. — Heinrich VI. und Margarethe in Schottland. — 1462 Königin Margarethe in Frankreich. — 1463 ihr erneuter Versuch eines Angriffs. Schlacht von Hexham, die Lancasters geschlagen. — Somerset enthauptet. — 1464 Heinrich VI. auf der Grenze von England und Schottland gefangen, im Tower verhaftet. — Warwick nach Frankreich zur Werbung um Lady Bona von Savoyen für den König. — 1465 Edwards IV. Vermählung mit Lady Elisabeth Gray verw. Woodeville. — Warwicks Entrüstung darüber und die Verläugnung derselben gegen den König. — Parteiische Bevorzugung der Verwandten von der Königin und Vernachlässigung der Mitglieder des alten Adels. — 1469 Vorbereitungen Warwicks zum Aufstande gegen den König. — Vermählung seiner ältesten Tochter mit Georg Herzog von Clarence. — Aufständische Bewegungen in England. — Schlacht von Hedgecote und Bamburyfield. — Earl of Rivers, Vater der Königin, enthauptet. — 1470 Warwick und Clarence an der Spitze der Aufständischen. — Ed. IV. gefangen; — und kurze Zeit darauf wieder in Freiheit. — Die Partei Warwicks unterliegt, er rettet sich mit Clarence nach Frankreich. — Warwicks Versöhnung mit der Königin Margarethe. Verlobung von Edward Prinzen von Wales mit Anna Nevil, jüngster Tochter Warwicks. — Erneute Landung Warwicks in England. — Edward IV. entflieht nach Holland. Heinrich VI. auf dem Thron wiederhergestellt Monat Novbr. 1470 unter dem Protectorat von Warwick und Clarence. — Die Königin Elisabeth wird im Asyl zu Westminster von dem Prinzen Edward entbunden Monat März 1471. Edward IV., aus Holland zurück, bemächtigt sich der Stadt York durch List und gewinnt Anhang gegen Warwick, der sich bei Coventry verschanzt. — Clarence fällt von Warwick ab. — Edward IV. in London, Heinrich VI. von Neuem im Tower verhaftet, 14. April. Schlacht bei Barnet, Warwick und sein Bruder Montague fallen. — Die Königin Margarethe landet mit französischen Hülfstruppen. — 4. Mai 1471

Auch hier müssen wir wiederum den Jugendmuth des jungen Dichters darüber, daß er sich diese Aufgabe stellte, und die Kraft seines Ingeniums deshalb bewundern, weil ihm die Lösung derselben in dem Maße gelungen ist, daß wir den unverkürzten Eindruck von der schweren Bedeutung des großen Ereignisses empfangen. Sie wissen im Voraus, daß mein Urtheil über Schöpfungen von Shakspere sich niemals auf Einzelheiten beschränken kann. Hier würde dieß um so unstatthafter sein, als in diesen Vieles zu wünschen übrig bleibt, wogegen die aus dem Ganzen einleuchtende Intention des Dichters von der erhabensten poetischen Bedeutung ist. Ich spreche selbstverständlich auch hier nicht von einer bewußt berechneten Absicht. Doch glaube ich behaupten zu können, daß in der zur Darstellung gebrachten Erscheinung die Entfaltung eines großartigen Schicksals anschaulich wird. Wir können deutlich wahrnehmen, wie nach dem glänzenden Erfolge der Yorks in der Niederlage der Lancaster'schen Partei zu Towton sofort die Nemesis beginnt sich vorzubereiten. Der Stamm der Yorks genoß allerdings den Besitz der Krone mehr als zwanzig Jahre. Aber er war unablässig von den ernstesten Gefahren bedroht, bis der ganze Stamm mit Ausnahme der Prinzessin Elisabeth dem vergeltenden Verhängniß verfiel. In erster Reihe stand der Abfall Warwicks, der, durch die leichtsinnige Vermählung des Königs mit der Wittwe Elisabeth Gray gereizt, die Gelegenheit wahrnahm, seine Macht gegen den König, den er selbst kaum erhoben hatte, geltend zu machen. Er unterlag zwar seinem Verhängniß und mit seiner Niederlage schien die Machtstellung der Yorks fester und sicherer begründet, als vorher. Aber in Richard von

---

Niederlage der Königin bei Tewkesbury. Tod des Prinzen von Wales — Margarethe gefangen. Edward IV. von Neuem auf dem Thron befestigt, Prinz Edward zum Prinzen von Wales erklärt. — Monat Juni Heinr. VI. im Tower gestorben. —

Gloster lebte schon das Werkzeug der Vergeltung für die zum Theil von seiner eigenen Hand ausgeübten Gewaltthaten. Die Entwickelung dieser beiden Charaktere bildet daher den zunächstliegenden Gegenstand in diesem Abschnitte des vorliegenden Drama's.

Daß Richard Nevil, Earl of Warwick, im Widerspruch mit der Geschichte von Anbeginn der Tetralogie des Hauses York mit augenscheinlicher Vorliebe von dem Dichter behandelt worden, wird Ihnen, wie jedem aufmerksamen Leser dieser Dramen, nicht haben entgehen können. Ich brauche nicht zu wiederholen, daß die Identität der im ersten Theile Heinrichs VI. unter dem Namen Warwick auftretenden Person mit der gleichen Namens in den folgenden Stücken nur auf der Fiction des Dichters beruht. Doch ist es gerade diese, nicht aus Unwissenheit, sondern mit Bedacht verschuldete geschichtliche Incorrectheit, welche einen der wichtigsten Beiträge zu dem Beweis des Zusammenhanges der Stücke vom 1. Theil Heinrichs VI. bis zum Ende des 3. Theiles liefert.

Wer den Namen von Shakspere's Geburtsort, Stratford upon Avon, gehört hat, weiß auch, daß er dieses kleine Landstädtchen in Warwickshire zu suchen hat. Er weiß ferner, daß das alte Schloß der mächtigen Grafen von Warwick einige Meilen davon entfernt ist, und Viele können wissen, daß in der Kirche des nahebei liegenden Städtchens die liegende Statue des großen Richard, Grafen von Warwick, auf seinem Grabmale zu sehen ist. Heute noch führt dieser berühmte Mann im Munde des Volkes den Namen the Kingmaker oder Make-king, so wie denn in der ganzen Umgegend die alten Sagen von den Warwicks noch im Gedächtnisse der Bewohner leben. Die Höhle, in welcher Guy of Warwick viele Jahre als Einsiedler zugebracht haben soll, wird heute noch bei Guy's Cliff gezeigt. So also mußte William Shakspere der Name Warwick von Jugend auf in einem poetischen Lichte bekannt sein.

Schon in der Kindheit mußte er von dem mächtigen Manne, der Könige ein- und abgesetzt hatte, gehört haben. Ob er als Knabe in dem uralten Warwick-Castle gewesen und an dem Denkmal des Königsmachers gestanden habe, wird man kaum fragen dürfen. Gewiß mußte in seiner Familie die Erinnerung an die Rosen-Kriege noch lebendig sein, da sein mütterlicher oder väterlicher Großvater auf dem Schlachtfelde von Bosworth an der Seite Heinrichs VII. als Yeoman gekämpft haben soll. Vielleicht hatte er in seiner Jugend mehrere Wahlstätten aus diesen Kriegen selbst besucht, da sie mit geringen Ausnahmen nur wenige Meilen von seinem Geburtsorte entfernt liegen. In der Umgegend von Coventry, das mehr als ein Mal in seinen Historien genannt wird, muß er nach der im 3. Th. Heinrich VI. geschilderten Begegnung Warwicks mit den Yorks und dem dort declarirten Abfall Clarence's von Warwicks-Partei genau Bescheid gewußt haben. Nur wenige von seinen vielen Biographen gedenken dieser möglichen Jugenderinnerungen. Charles Knight macht in dieser Hinsicht eine rühmliche Ausnahme und ich schließe mich seiner Meinung an, indem auch ich die Wahrscheinlichkeit nicht abweisen mag, daß der junge Shakspere für die Geschichte der Rosenkriege schon von Jugend auf eine warme Theilnahme gewonnen haben möge. Und gehörte denn dazu ganz besonders die Persönlichkeit Richards von Warwick, so liegt die Wärme und Vorliebe nahe, mit der sie in drei auf einanderfolgenden Stücken aufgefaßt und mit unbeirrter Folgerichtigkeit durchgeführt ist.

In einer Zeit, wo ränkesüchtiger Parteigeist, ehrgeizige Selbstsucht, Geringschätzung gegen Rechte Anderer und persönliche Rachsucht den Leidenschaften ihre Strömung anwiesen, ragt die Persönlichkeit Warwicks über alle Anderen hervor durch edle Ritterlichkeit, natürliche Biederherzigkeit und Geradheit, sowie durch unverbrüchliche Treue an übernommenen

Verbindlichkeiten bis zu dem tragischen Umschlag seiner Gesinnung. Dabei ist seine heldenmäßige Tapferkeit nicht wie bei den Cliffords und selbst nicht wie bei Edward und Richard von York mit erbarmungsloser Grausamkeit und Rachsucht verbunden. Es ist eins von den vielen Zeugnissen für den tiefen Einblick des Dichters in jene Zustände, daß er uns in dem jüngeren Clifford das Spiegelbild des blutig-kriegerischen Characters darstellt, der schon herkömmlich dem normannischen Lehnsadel eigen war, in den Zeiten von bitterem Parteihaß aber noch mehr zur Ausbildung kommen mußte. Wie Clifford in der bekannten Parlamentsscene ausspricht, fragt er nichts nach dem Rechte des Königs, um seine Parteistellung zu bestimmen. Doch mit der Treue gegen den, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, von ihm anerkannten Lehnsherren verbindet sich zugleich der leidenschaftliche Trieb der Rachsucht gegen Richard von York und sein ganzes Haus, wegen des Todes seines Vaters auf dem Schlachtfeld von St. Albans. Es ist daher die furchtbare Consequenz seiner Gesinnung, daß er den wehrlosen Edmund, Grafen von Rutland, erbarmungslos mordet, eine an sich selbst geschichtlich begründete Thatsache, die aber nur in soweit von der Wahrheit abweicht, als der junge Rutland gegen Ende des Jahres 1460 nicht mehr ein Kind, noch von jüngerem Alter als Georg und Richard war. Ebenso übereinstimmend mit seiner Rachsucht ist die schon zur Genüge besprochene Ermordung Richards von York. Wenn man es liebt von der typischen Gestaltung der Shakspere'schen Charakterbilder zu sprechen, so möchte dies hier am meisten berechtigt sein. Wir dürfen sagen, Clifford ist der Typus der unerschütterlich treuen und tapfern, zugleich aber auch leidenschaftlich blutigen Parteigänger, von denen diese langdauernden Bürgerkriege viele Beispiele aufzuweisen haben.

Nicht allein von diesem, sondern von den meisten der

Andern ist Warwick der entschiedene Gegensatz. In der Tempelscene des 1. Theiles bekennt er zwar, von dem Standpunkte einer ritterlichen Erziehung, über alle in diese einschlagenden Gegenstände, Pferde, Falken, Mädchen, Schwerter, Hunde, ein besseres Urtheil zu haben, als über eine Rechtsfrage. Er pflückt die weiße Rose nicht aus Ueberzeugung, sondern in dem instinctiv ritterlichen Gefühle für ein unterdrücktes Recht. Mit der Wahl dieses Parteizeichens ist er zugleich durch die innigste Treue mit York verbunden. Seine Reden in A. III. Sc. 1. gegen den anmaßenden Winchester und seine Fürsprache für die Wiedereinsetzung Richards von Plantagenet in seine Rechte tragen genau denselben Character eines natürlichen Rechtsgefühls, gestützt auf eine klare Einsicht. So steht er auch in A. IV. Sc. 1., trotz seiner treuen Verehrung für den jugendlichen König, als treuer Freund Richard von York zur Seite, als dieser gekränkt ist, weil Heinrich VI. in kindlicher Unbefangenheit die rothe Rose sich zugeeignet hat. So sparsam auch die Reden sind, welche ihm der Dichter in diesem Stücke zutheilt, so sind sie dennoch von scharf bezeichnender Characteristik. Selbst bei der mit Unrecht ihm zugewiesenen Theilnahme an der Verdammung der Pucelle tragen sie durchweg das Gepräge des scharfsinnigen Witzes. Im nächsten Stück manifestirt sich in dem zu reiferen Jahren gekommenen Warwick zugleich das feurige Gefühl für die Ehre seines Vaterlandes. In der Scene (A. I. Sc. 3.) wo die Frage zu lösen ist, ob an York oder an Somerset die Regentschaft von Frankreich zu übertragen sei, sind ihm zwar wieder nur wenige Reden zugetheilt, aber sie sind alle von characteristischer Schärfe. Auch kann man aus seinem Widerspruch gegen Winchester und Somersets Wahl nicht die Gesinnung von verblendeter Parteisucht entnehmen. Vielmehr ist es überall das Gefühl für das Recht und die ritterlich treue Freundschaft für York, die ihn leiten.

Bei der von Suffolk und Buckingham arglistig veranstalteten Intrigue, durch welche die Herzogin von Gloster verstrickt wird, und die in der Entdeckungsscene (A. I. Sc. 4.) selbst York mißfällig betrachtet, ist Warwick von aller Theilnahme frei. Er tritt erst wieder auf in der Unterredung, zu welcher York ihn und Salisbury am Schlusse jener Entdeckungsscene hatte einladen lassen (A. II. Sc. 2). Und hier ist es wiederum das ritterliche Rechtsgefühl, die Ueberzeugung, daß die Krone, die Heinrich mit Unrecht trägt, Richard von York gehöre, was seine Aeußerungen bestimmt und sein Herz zu dem prophetischen Gesichte verleitet, der Earl of Warwick werde einst aus dem Herzog von York einen König machen. Bei dem mit scharfsinniger Bosheit angelegten Plane gegen Gloster's Leben, an dem doch selbst York sich betheiligt, hat der Dichter wiederum Warwick keinen Antheil eingeräumt. So bleibt uns das Bild seiner Persönlichkeit stets unbefleckt im Hintergrunde, wo das verabscheuungswürdige Treiben des leidenschaftlichen Parteihasses am meisten zur Anschauung kommt. Um so kräftiger tritt er nach der Ermordung Glosters (A. III. Sc. 2.) auf. Auch hier ist das vorherrschende Motiv seiner sittlichen Entrüstung nicht die Verblendung des Parteihasses. Vielmehr ist es sein ritterliches Gefühl allein, was ihn dazu vermag, trotz des Widerspruchs der Königin, dem mächtigen Suffolk den Vorwurf des ruchlosen Mordes keck ins Gesicht zu schleudern und zur Bewährung seiner Behauptung auf ritterliche Art bereit zu sein. Eben so ist es nach dem Bilde, das in der Imagination des Dichters von Warwick unfehlbar lebte, gerechtfertigt, daß er bei allen Ereignissen des nächstfolgenden Actes nicht wieder auf der Bühne erscheint. Seine ritterliche Gestalt konnte weder bei den Scenen des empörten Pöbels noch am königlichen Hofe einen angemessenen Platz finden. Doch mit dem Momente, wo der Herzog von York durch seine Unentschlossenheit in Gefahr ist,

seinen Gegnern zu unterliegen (A. V. Sc. 1.) ist er wieder zur Hand und beginnt seine eigentliche Heldenlaufbahn mit der Schlacht von St. Albans.

Von nun an ist Richard Nevil die Seele der Handlung. Er ist es, der den noch zaudernden Richard von York antreibt, den Thron einzunehmen und ihn auf den königlichen Stuhl an seiner Hand geleitet, eine symbolische Darstellung Warwicks als des eigentlichen Königmachers. Er ist es ferner, der in der leidenschaftlichen Verhandlung in kurzen Sätzen von schlagender Kraft eine Stimme führt, die ihm der Dichter nur deshalb zutheilen konnte, um auf sein Wort und sein Schwert das größte Gewicht der Entscheidung zu legen. Wäre der Dichter nicht unter dem überwiegenden Einfluß der Sage von dem allmächtigen Warwick den Gesetzen der Natur in der Ausführung dieses Characters nach der Anschauung seiner intuitiven Genialität gefolgt, dann würde man ihn leicht der Zurücksetzung Edwards IV. anklagen können. Dagegen kann man unter jener Voraussetzung kaum bezweifeln, daß das willkürliche Gebahren mit den geschichtlichen Thatsachen in der entscheidendsten Periode der York'schen Erfolge von seiner poetischen Intention und nicht von der geschichtlichen Unkenntniß bedingt war. Es ist unzweifelhaft, daß der am 2. Febr. 1461 bei Mortimers Croß von Edward Grafen von der Mark errungene Sieg über die Königlichen nach der Niederlage bei Wakefield (30. Decbr. 1460) die Sache der York's wieder herstellte. Nur durch diesen Erfolg des kaum neunzehnjährigen Herrn und die Entschlossenheit, mit welcher er der Hauptstadt zueilte, war es möglich geworden, den bedenklichen Folgen vorzubeugen, welche nach der Ueberwindung von Warwick durch die Königin bei St. Albans (17. Febr. 1461) unter anderen Umständen hätten eintreten können. Da aber das Drama diese Thatsache und die Besitzergreifung der Krone durch

Edward von York in London (März 1461) übergeht und wir diesen nebst seinem Bruder Richard erst unmittelbar vor der Schlacht bei Ferrybridge (28./29. März 1461) mit Warwick wieder vereinigt sehen, wo der verlorenen Schlacht von St. Albans nur berichtweise gedacht wird, so kann auf dem Grunde aller dramatischen Einzelheiten der Eindruck nicht ausbleiben, daß der Schwerpunkt der Entscheidung auf den Ausführungen und der Betheiligung Warwicks zu liegen scheint, wenngleich der Dichter nichts unterläßt, die schon mit jungen Jahren bethätigte Tapferkeit Edwards und seine herzhafte Entschlossenheit bei jeder sich darbietenden Gelegenheit in das volle Licht zu stellen.

Es ist kaum nöthig, noch etwas zu bemerken über die todesmuthige Tapferkeit Warwicks in den zwei aufeinanderfolgenden Schlachten (28. u. 29. März) bei Ferrybridge und Towton. Mit Cliffords Tode — eine der schönsten Stellen — war die Niederlage der Lancaster's besiegelt, die Entthronung Heinrichs VI. mit seiner und der Königin Flucht nach Schottland entschieden. Nur das ist bedeutsam, daß auch hier wieder Warwick im ersten Vordergrunde steht. Noch bedeutsamer sind folgende Reden zwischen Warwick und dem König:

Warwick: Und nun nach London im Triumphzug
Als Englands König dort gekrönt zu werden!
Dann setzt nach Frankreich Warwick übers Meer,
Und wirbt dir Fräulein Bona zum Gemahl u. s. w.
König: Ganz wie du willst, mein Warwick, soll es sein,
Auf deiner Schulter bau' ich meinen Sitz,
Und nimmer will ich etwas unternehmen,
Wobei dein Rath und Beistimmung mir fehlt.

Was auch der Dichter mit diesen Reden beabsichtigt habe, nach der ganzen poetischen Darstellung von dem nachfolgenden Schicksal Warwicks liegt, meines Erachtens, in diesen Worten der Schlüssel zu der Anschauung Shakspere's von

seinem tragischen Verhängniß. Dem aufmerksamen Leser und Beschauer kann es nicht entgehen, daß Warwicks ritterliche Gesinnung und seine Treue an dem Hause York von Anfang herein den Keim einer leidenschaftlichen Ueberhebung in sich trägt. Nun ist aber sein Verhältniß zum König zu der gefährlichsten Höhe gestiegen. Kein Herr von königlicher Gesinnung, geschweige denn ein König von Edwards IV. Naturell wird ein Verhältniß zu einem, wenn auch noch so mächtigen, Unterthan, wie sich dieses gestaltet hatte, auf die Dauer ertragen können. Kein Unterthan, und wäre er selbst von der edelsten Gesinnung, wird von seinem Herrn, zu dem er in diesem Verhältniß steht, eine ehrenkränkende Zurücksetzung ohne das Bedürfniß der Vergeltung hinnehmen können. Der leiseste Anstoß kann und wird früher oder später zum Bruch führen. Das ist in prägnanter Weise die Gestaltung, in welcher der Dichter Warwicks Abfall dargestellt hat.

Ob die Werbung des Königs um die Prinzessin Bona von Savoyen, die Schwester von der Gemahlin des Königs Ludwig XI. von Frankreich, historisch begründet sei, wird von einigen Geschichtsschreibern bezweifelt. Die Chroniken aber und Rapin Thoyras erzählen davon, jedoch nicht im Jahre 1461, sondern um drei Jahre später. Auch fand Shakspere in Edw. Halls Chronik*) den Bericht, daß, während sich Warwick am französischen Hofe befunden, er sich durch die hinter seinem Rücken vollzogene Vermählung des Königs mit der Wittwe Elisabeth Grey an seiner Ehre als Freiwerber bei dem König von Frankreich tief gekränkt gefühlt und damals schon, voller Zorn über den Unbestand des Königs, der nur mit seiner Hülfe eingesetzt worden, ausgesprochen habe, daß er des Thrones wieder entsetzt werden müsse. Doch verbarg er seinen Groll darüber sowohl als über andere Zu-

*) a. a. O. p. 262.

rücksetzungen, welche er selbst und seine nahen Verwandten von dem für die Verwandten seiner Gemahlin parteiisch eingenommenen König erfuhr. Man spricht sogar von einem Angriff des Königs auf die jungfräuliche Ehre einer nahen Verwandten Warwicks — eine unverbürgte Sage, auf welche auch Shakspere anspielt. Während Warwick in dieser Weise noch seinen Dienst am Hofe des Königs that, stand doch die Vermählung seiner ältesten Tochter mit dem Herzog von Clarence mit seinem stillgenährten Plane, an Edward IV. Rache zu nehmen, im Zusammenhang. Indessen vergingen noch mehrere Jahre, ehe er die Gelegenheit zu dessen Ausführung ersah. In Verbindung mit anderen politischen Angelegenheiten gelang es erst im Jahre 1470 dem König Ludwig XI. von Frankreich die Königin Margarethe mit Warwick zu versöhnen, wobei die Vermählung des Prinzen Edward v. Wales mit Anna Nevil, der jüngeren Tochter Warwicks, verabredet wurde. Nun erst wurde es diesem möglich einen Angriff auf den König zu unternehmen, wo dann die in dem uns vorliegenden Drama zur Darstellung gebrachten Ereignisse eintraten.

Sie werden nicht einen Nachweis darüber erwarten, daß dieser Hergang für das Shakspere's Imagination vorschwebende Bild von Warwick nicht brauchbar war. Diese zuwartende Geduld war mit dem raschentschlossenen, ritterlichen Wesen der bisher geschilderten Persönlichkeit unvereinbar. Doch aber hat er von thatsächlichen Begebenheiten und Verwickelungen nichts erfunden, sondern die materielle Geschichte nur in eine der menschlichen und individuellen Natur des außerordentlichen Mannes entsprechende poetische Erscheinung gebracht. Von der Scene an, wo Warwick am Hofe des Königs von Frankreich von der Vermählung des Königs mit Elisabeth Grey Kunde erhielt, ist der Umschlag seiner Gesinnung mit der größten Naturtreue geschildert. An die Stelle der uneigennützigen Begeisterung für einen großen Zweck tritt das

leidenschaftliche Bedürfniß der persönlichen Wiedervergeltung einer schweren Ehrenkränkung, ein Gefühl, das um so heftiger sein mußte, als sein instinctives Rechts- und Ehrgefühl in ihm selbst beleidigt war. An der Stelle seiner Umsicht und unerschrockenen Besonnenheit meldet sich daher auch die Verwirrung der Leidenschaft in Entschlüssen und Unternehmungen, die nicht allein mit seinem eigenen Naturell, sondern auch mit den positiven Grenzen der Ausführbarkeit in den Umständen im Streite lagen. Die Versöhnung mit einer Erbfeindin, die Wiederherstellung eines Schattenkönigs unter seiner und des characterlosen Clarence Oberherrschaft, die übereilte Rechnung auf unsichere Freunde und Verwandte in England, das sind die einzelnen Fäden und Maschen von dem Netz des tragischen Verhängnisses, dem er mit unerbittlicher Nothwendigkeit erliegen mußte. Um aber das Bild seines tragischen Schicksals vollständig zu machen, ist uns in der dargestellten Erscheinung die Theilnahme an der Berechtigung seiner Empfindungen bis an sein Ende bewahrt. Wir dürfen bei seinem Tode auf dem Schlachtfelde über den Untergang einer ausgezeichneten menschlichen Größe trauern, ohne den König in seinem berechtigten Siege von schwerer Verschuldung frei sprechen zu können.

Hiernach erübrigt nur noch die Betrachtung, mit welcher poetischen Sicherheit das Characterbild Richards von Gloster in diesem Drama ausgeführt und der Schluß desselben im Hinblick auf eine Fortsetzung der Handlung gestaltet ist.

Es ist müßig, von Neuem daran zu erinnern daß, Richard, der vierte Sohn des bei Wakefield umgekommenen Herzogs von York, an der ersten Schlacht bei St. Albans (1455) eben so wenig wie an den nächstfolgenden Begebenheiten bis nach dem bei Towton erfochtenen Siege habe Theil nehmen können. Er war im Jahre 1452 geboren und nach der Schlacht von Wakefield von seiner Mutter nebst dem

dritten Sohne, Georg, dessen Geburt etwa in das Jahr 1448/49 fallen mag, in Burgund am Hofe Philipps des Guten in Sicherheit gebracht worden, von wo Beide erst nach Edwards IV. Thronbesteigung im Juni 1461 zurückkehrten. Mit der Fiction, Richard von York schon gegen das Ende von dem 2. Theile Heinrichs VI. auftreten zu lassen, kann nur die Absicht des Dichters, die genetische Ausbildung seines Characters zu versinnlichen, verbunden gewesen sein. Damit steht es im Einklang, daß er gleich bei seinem ersten Auftreten ihm ebenso, wie dem kaum betrachteten Earl of Warwick, eine ihn scharf characterisirende Sprache von eigenthümlichem Gepräge zutheilt, sowie daß er ihm in Ausdrucksweise und Gesinnung genau den Stempel unerschrockener Entschlossenheit und unerschütterlicher Tapferkeit aufprägt, der Richard III. bis an sein Ende auszeichnet, daß aber auch dieser Gesinnung von Haus aus dieselbe Gewandheit in sarcastischer Tücke und scharfsinniger Sophistik beiwohnt, womit Richard III. bald seine Absichten gegenüber seinen Umgebungen zu verschleiern, bald seine verbrecherischen Pläne gegen sich selbst zu rechtfertigen sucht. Halliwell*) glaubt in der Rede Richards, nachdem er Somerset erschlagen hat**), nicht eine Spur von dem Style Shakspere's zu erkennen. Mir scheint gerade diese boshafte Erinnerung an die — übrigens auch in den Chroniken berichtete — Sage, daß nach einer Prophezeihung Somerset sich vor Castles (Schlössern) hüten solle, — sammt der in das Triviale fallen-

*) Introduction p. XXXVIII.

**) So lie thou there and tumble in thy blood.
What's here, the sign of the Castle
Then the prophecy is come to pass,
For Somerset was forwarned of castles,
The which he always did observe,
And now behold, under a paltry alehouse sign,
The castle in St. Alban's Somerset
Hath made the wizard famous by his death.

den Ausdrucksweise mit Richards kalter Tücke vollkommen in Einklang zu stehn. Sie ist genau verwandt mit der grausamen Kälte seiner Aeußerung, als er in der ersten Scene des folgenden Stückes das Haupt Somersets zum Zeugniß seiner Leistungen auf den Boden wirft und hinzufügt, so hoffe er auch mit dem Haupte des Königs gebahren zu können. Seine wenigen Worte in der Parlamentsscene sind voll sarcastischer Bosheit. Vor Allem ist bedeutsam der Gegensatz zwischen ihm und seinem älteren Bruder Edward in dem väterlichen Schloß unmittelbar vor der Schlacht von Wakefield. Dieser sucht den unschlüssigen Vater durch eine grundsatzlose Entschlossenheit fortzureißen. Richard versteht es durch eine sophistische Beweisführung über die Ungültigkeit des geleisteten Eides darzuthun, daß der Bruch des beschworenen Vertrages für das Gewissen des Vaters nicht beschwerend sei. In der Scene vor Mortimers Croß, wo die Söhne Yorks den Tod ihres Vaters erfahren, sind seine Reden großartig und schwungvoll. Aber sie sind auch voll der dämonischen Begeisterung, die zur Erreichung ihres Zieles kein Mittel scheut, und kein Erbarmen kennt. Doch findet er dazwischen auch Zeit und Gelegenheit das Gift seines Spottes selbst gegen Warwicks unbezweifelte Tapferkeit auszugießen. Genau wie in dem späteren Richard III. ist er es auch, der in der nächstfolgenden Scene zwischen den Hauptpersonen der gegenseitigen Parteien in die Reden der Uebrigen einzelne kurze Worte von hämischem Inhalt hineinwirft. Das dämonisch-oppositionelle Verhältniß zwischen ihm und Margaretha von Anjou, das in Richard III. mit tiefsinniger Intuition geschildert ist, beginnt schon hier sich zu manifestiren. Seine Rede in der Schlacht und die nachfolgende, mit welcher er von seinen Brüdern und Warwick auf Tod und Leben Abschied nimmt, sind wieder überaus schön, und characterisiren genau dieselbe Persönlichkeit, die überall, wo es gilt das Ziel

ihrer Begeisterung zu erreichen, weder Gefahr noch Verbrechen scheut. Auch hier ließe sich von einem typischen Bilde sprechen; es ist das getreue Conterfei von dem gewissenlosen Kinde der von Parteisucht und Leidenschaft durchtobten Zeit, von dem Element, das in Verachtung von Tod sowohl als Recht und Erbarmen diesen Zeiten zur Entstehung verhalf und von ihnen zum Fluch der Zukunft genährt und gepflegt wurde. Doch trotzdem ist des Dichters Intention nicht auf einen Typus, sondern, wie sich aus dem Ganzen erweist, auf die Darstellung von der folgerichtigen Entwickelung einer abgerundeten Individualität gerichtet. Wir können sogar bei den steten Erinnerungen an Richards äußerliche Mißgestalt kaum den Eindruck einer persönlichen Erscheinung abweisen, bei welcher die körperliche Unform mit der Difformität der Seele in genauer Beziehung steht. Zu dem allgemeinen Zeitgemälde, dessen genaue Ausführung, wie schon bemerkt worden, in diesem Acte vorzugsweise in der Intention des Dichters gelegen zu haben scheint, gehört auch die Scene, in welcher die York'schen Brüder und Warwick unvermuthet auf den sterbenden Clifford stoßen und an dem schon Entseelten ihrem leidenschaftlich rachsüchtigen Hasse Luft machen; wobei natürlich Richards erfinderische Bosheit die hervorragendste Rolle spielt. Nur enthält diese Scene, wahrscheinlich in der Absicht, den Gegensatz zwischen Edward und Richard hervorzuheben, einen Widerspruch gegen den von der thatsächlichen Geschichte bestätigten Character von Jenem. Denn die milde Gesinnung, welche Edward äußert, ehe er und die Anderen Clifford erkannt haben, und der Richard widerspricht, sowie er den Erzfeind in dem Sterbenden findet, lag nicht in dem Wesen Edwards. Man kann vielmehr behaupten, daß er mehr von natürlicher Grausamkeit war, wogegen der historische Richard nur dann eine Grausamkeit nicht scheute, wenn sie zur Erreichung seines Zweckes nöthig schien. Aber es war

dem Dichter, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, Bedürfniß, alle Schatten der erbarmungslosen Härte auf Richard und dagegen auf Edward nur den Vorwurf der Schwäche aus vorherrschender Sinnlichkeit zu werfen. Das ist genau das Verhältniß, in welchem die beiden Brüder im nächsten Stücke einander gegenüberstehen.

Diese Intention des identischen Dichters von diesem Stücke und von Richard III. tritt besonders klar vor die Augen in der Scene, in welcher Edward um Lady Grey wirbt, und in dem mit ihr zusammenhängenden Monologe Glosters. Nur zwei Worte über dessen Freude an sarcastischen Bemerkungen, die hier in cynisch-humoristische Lascivitäten übergehen. Die Hauptsache ist der Monolog.*) Es ist als ob die giftige Blüthe seiner Verderben bringenden Richtung mit einem Male durch einen von außen kommenden Hauch zur Entfaltung gelangte. Neid und grimmiger Haß gegen Alle, die vom Schicksal zu einem glücklicheren Loos, als er, der von Geburt an durch Mißgestalt Gebrandmarkte, bestimmt schienen, führen ihn zur brennenden Begierde nach der Krone, und zum Entschluß, jedes Hinderniß, das ihn davon abhalten könnte, mit erbarmungsloser Gewalt zu beseitigen. Ich möchte nicht gern zu unbescheiden und willkürlich in das innere Ge-

*) Man kommt bei diesem Monologe unwillkürlich auf den schon einmal berührten Gedanken zurück, daß der Bühnenleitung von der Gesellschaft des Earl of Pembroke vielleicht ein anderes Concept als das der Folio vorgelegen habe und ein großer Theil der Verstümmelungen dem streichenden Rothstift dieser mehr als dem nachlässigen Nachschreiber zugerechnet werden könne. Denn die Verse, die in der Folio mehr enthalten sind, können bei der Aufführung zur Noth entbehrt werden, ohne das Characterbild Glosters zu sehr zu beeinträchtigen. Auch ist es kaum wahrscheinlich, daß die in den Quartos übrig gebliebenen Verse in der uns vorliegenden ziemlichen Correctheit von einem Nachschreiber, der nachweislich die heutiges Tages geläufige Fertigkeit eines Stenographen nicht besitzen konnte, herrühren.

triebe von des Dichters Schöpfung eindringen. Doch kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken, nach welcher es mir vermuthungsweise begreiflich scheint, daß Shakspere Richard von Gloster, dessen abschreckendes Bild nach den augenscheinlichen Uebertreibungen der Chronisten und besonders der Monographie von Thomas More unter allen Umständen räthselhaft bleibt, gerade diesen Ideengang (ich meine die wiederholt ausgesprochene Ueberzeugung, für die Liebe des anderen Geschlechtes nicht gemacht zu sein) untergelegt habe. Es ist bekannt, daß Edward IV. von ausnehmender männlicher Schönheit war, und diesem Umstande einen nicht geringen Theil seiner Erfolge verdankte. Daher konnte dem Dichter die Anknüpfung an diesen Umstand vermuthungsweise deshalb am nächsten liegen, weil Richard in geistiger Hinsicht nicht blos den characterlosen Clarence, sondern auch seinen um zehn Jahre älteren Bruder überragte, dessen Regententugenden viel zu wünschen übrig ließen, wogegen der nur als Tyrann bekannte Richard in der kurzen Zeit seiner Regierung eine weit bedeutendere administrative und legislatorische Befähigung an den Tag legte. Bedeutsam bleibt es wenigstens für den historischen Scharfblick des Dichters, daß er das Buch von Glosters Gesinnung gerade hier, unmittelbar nach der entscheidenden Scene zwischen Edward IV. und Elisabeth Grey, vor unseren Augen aufschlägt. Doch wie dem auch sei, so geht wenigstens aus dieser Anordnung hervor, daß es Shakspere Bedürfniß war, die bis in das nächste Stück hinübergreifenden verhängnißvollen Wirkungen dieses übereilten Schrittes des Königs nicht blos für den Moment anzudeuten, sondern auch die Benutzung desselben als Motiv für die künftigen Verwickelungen vorzubereiten.

Von jetzt an ist kaum noch etwas Weiteres zu sagen über die fernere Entwickelung des Characterbildes von Richard. Die rasch fortschreitende Handlung gestattet nicht die ausge-

dehnte Darlegung von Motiven und Gesinnungen. Nirgends aber vernachlässigt der Verfasser das Bild von Richard von Gloster. Selbst im Drange der Handlung und trotz der sparsam ihm zugetheilten Reden, tragen alle seine Anschauungen das Gepräge des characteristischen Sarcasmus und Scharfsinns. Sprichwörtliche Redensarten und Witzworte bezeichnen jede derselben mit solcher Schärfe, daß wir kaum nöthig haben nach der Namensüberschrift zu suchen, um sie von denen Anderer zu unterscheiden. Wir gewinnen daher vor der Betrachtung des Schlusses Muße, die bis zu demselben folgerichtig durchgeführte Characteristik der Königin und des Königs zu vervollständigen.

Der Dichter weiß in der Scene, wo Heinrich aus seiner Haft befreit und wieder eingesetzt wird, die Gefahr zu vermeiden, ihn, wie es die Geschichte mit Wahrscheinlichkeit meldet, von seinem Ungemach bis zum Blödsinn herabgedrückt zu schildern. So willenlos und schwach er gegenüber von Warwick und Clarence erscheint, bleibt er doch noch immer der Gegenstand unserer Theilnahme. Ist es auch vielleicht nur ein glücklicher Griff ohne vorbedachte Absicht, so trägt doch in dieser Handlung die Benutzung einer unverbürgten Sage wesentlich zu diesem Zwecke bei. Die Chroniken*) erzählen im Jahre 1471, während der kurzen Zeit als Heinrich VI. wieder eingesetzt war und im bischöflichen Palast zu London seine Wohnung genommen hatte, sei Heinrich Richmond (Sohn des Grafen Edmund von Richmond und der Lady Margaretha aus dem Lancaster'schen Hause Beaufort und Tochter des ersten Herzogs von Somerset) von seinem Oheim, Jasper Earl of Pembroke Heinrich VI. zugeführt worden, und bei dieser Gelegenheit habe der König über den kaum 10jährigen Knaben die Prophezeihung ausgesprochen,

*) Unter Andern Edw. Hall p. 287.

daß er einst die Krone gewinnen werde. Unbefangenere Historiker glauben zwar, daß diese Legende von Heinrich VII. nach seiner Thronbesteigung erfunden worden sei, um dem Lancaster'schen König Heinrich VI. den Ruf der Heiligkeit zu verschaffen. Demungeachtet ist die Benutzung dieser Sage an dieser Stelle in doppelter Hinsicht bedeutsam. Die Theilnahme an dem unglücklichen König wird dadurch gesteigert und, wie dies von Anbeginn der Tetralogie des Hauses York die Gewohnheit des Dichters war, der Blick des Beschauers wird auf die Zukunft geleitet.

Wenn wir noch einmal den Blick auf die Königin wenden, so finden wir auch bei ihr die poetischen Intentionen hinsichtlich ihres Characterbildes folgerichtig durchgeführt. Bei der am Hofe Ludwig XI. spielenden Scene ist zwar die Ausführung des Characterbildes in weiterer Ausdehnung unmöglich. Demungeachtet kann der Eindruck der tragischen Demüthigung der großartig angelegten Margarethe von Anjou nicht verfehlt werden. Auch im Unglück ist sie noch immer von königlichem Stolze aufrecht erhalten. Von besonderer Bedeutung für den hochtragischen Character der Gesammtbegebenheit ist dabei das persönliche Hervortreten des Prinzen von Wales. Die unhistorische Einführung desselben bei der Parlamentsscene im Anfang des Stückes und unmittelbar vor der Schlacht von Towton, wo er das neunte Jahr noch nicht überschritten haben konnte, wird dadurch, sowie durch die Absicht des Eindrucks, welchen der Dichter für seine Katastrophe aufzusparen hatte, vollständig gerechtfertigt. Dasselbe gilt von seinem und der Königin Auftreten vor der unglücklichen Schlacht von Tewkesbury. Nach der thatsächlichen Geschichte war die Königin bei ihrer, durch ungünstige Winde verzögerten Landung durch die verhängnißvolle Nachricht von der Niederlage Warwicks bei Barnet entmuthigt. Nur durch das Zureden von den Führern ihrer Partei und namentlich

des Grafen von Oxford ließ sie sich dazu bewegen die Schlacht anzunehmen. Der Verfasser dieses Drama's ist aber im vollen Rechte, ihrem ungebrochenen Muthe und der jugendlich heldenmüthigen Begeisterung ihres Sohnes die Entscheidung in den Mund zu legen. Diese Stelle ist eine der schönsten und die Behandlung des Hergangs konnte nach dem richtigen Tacte des Dichters für die Erfordernisse des Tragischen keine andere sein. Derselbe trotzige und dennoch königliche Stolz, der Margarethe von Anjou von ihrem ersten Auftreten an characteristisch bezeichnet, und in der leidenschaftlichen Ueberhebung sie bis zum Verbrechen hinreißt, wird auch die Veranlassung zu ihrer und ihres Sohnes Katastrophe. Es ist die in dem Kampfe der Leidenschaft mit der Uebermacht der Verhältnisse und des Schicksals bedingte Nothwendigkeit.

Auch bei dem Schlusse stoßen wir auf Widersprüche mit der thatsächlichen Geschichte. Zwar berichten Hall*) und Holinshed**) übereinstimmend, Prinz Edward von Wales sei von Sir Roger Crofts gefangen und an den König mit dem Gesuch, seines Lebens zu schonen, ausgeliefert worden. Doch auf die Anrede des Königs habe er so trotzig und so stolz auf sein königliches Recht pochend geantwortet, daß ihm dieser in das Gesicht geschlagen habe, worauf die anwesenden George Herzog von Clarence, Richard Herzog von Gloster, Thomas Marques of Dorset und William Lord Hastings über ihn hergefallen seien und ihn grausam niedergemacht hätten. — Auch Rapin Thoyras sagt, er sei mit kaltem Blute ermordet worden.***) Von der Erfindung dieser Thatsache ist also Shakspere frei zu sprechen, wiewohl spätere Geschichtsschreiber glauben, Prinz Edward sei in der Schlacht gefallen. Dagegen ist es nicht gegründet, daß die Königin bei dieser Unthat gegenwärtig

*) Edward Hall 301.
**) Holinshed 688.
***) Hist. d'Angleterre Vol. IV. p. 269.

war. Sie wurde erst nach der Schlacht gefangen. Und dennoch ist der Dichter wegen der Fiction dieser Einzelnheit poetisch vollständig gerechtfertigt. Wer sollte hier nicht mit tiefer tragischer Erschütterung das Eingreifen der Nemesis empfinden, wer sollte nicht dabei der furchtbaren Ermordungsscene des Herzogs Richard von York und der Verwünschung des Sterbenden gegen die Königin gedenken? Daß es die poetische Intention des Dichters war, diese beiden grausamblutigen Handlungen als Gegensatz einander gegenüberzustellen, ist keinen Augenblick zu bezweifeln. Eben so wenig zweifelhaft ist es, daß die Erweckung des tiefen Mitleids mit dieser Frau und Mutter, trotz der großen Verschuldungen, die auf ihr hafteten, in seiner Intention lag. Und wer, so dürfen wir mit Recht fragen, welcher Zeitgenosse Shakspere's, ja welcher von seinen Nachahmern wäre im Stande gewesen, diese Wirkungen mit bescheideneren Mitteln darzustellen, mit der jammervollen Anrede der Mutter an ihren sprachlos entseelten Sohn, mit ihren flehentlichen Bitten an die Mörder, auch ihr das Leben zu nehmen, und mit der vergeblichen Frage nach dem Grausamsten unter ihnen, nach Richard von Gloster, der zur Vollziehung einer zweiten Katastrophe hinweggeeilt war?

Ob Richard von Gloster den König Heinrich VI. wirklich mit eigener Hand ermordet habe, ist nicht erwiesen. Es ist selbst zweifelhaft, ob der König eines gewaltsamen Todes gestorben oder seinem Gram in körperlicher Schwäche erlegen sei. Indessen will man doch wissen, daß Richard an dem Tage des Monat Juni 1471 zu der Zeit, als Heinrich VI. gestorben, im Tower gewesen sei. Unter allen Umständen war zu Shakspere's Zeit die Meinung von des Königs gewaltsamer Ermordung durch den Herzog von Gloster so allgemein verbreitet — man sprach sogar davon, daß die in St. Paul's Kirche ausgestellte Leiche geblutet habe — daß sein Tod auf

der Bühne gar nicht anders dargestellt werden konnte. Es ist daher völlig müßig ein Wort darüber zu verlieren. Wogegen die von dem Verfasser gewählte Darstellung von dem höchsten Belang ist für die Ausführung des Characters vom König und die Anlage des ausgeführten Gemäldes von Gloster in Richard III. Bei diesem Bilde eines königlichen Dulders vergessen wir über dessen edle und fromme Haltung im Angesicht der Todesgefahr alle Vorwürfe, welche auf seine Schwäche mit Recht fallen, unter dem Eindruck inniger Theilnahme.

Was aber Richard von Gloster betrifft, so kommt der Ingrimm, den er schon im besprochenen Monologe nach Edwards Werbung um Elisabeth Grey gegen seine Unfähigkeit geliebt zu werden richtet, hier durch die Worte des dem Tode geweihten Königs so sehr zum bestimmten Bewußtsein Richards, daß es kaum der Erinnerung bedarf, um den genauen Zusammenhang dieser Reden mit den vorhergehenden nachzuweisen. Allenfalls wäre es der Rede werth, auf das Eindringen der poetischen Intuition in die innersten Regungen des durch die Mißgunst der Natur empörten Gemüths aufmerksam zu machen; es könnte daran erinnert werden, welche tiefsinnige moralische Wahrheit in Richards Ideengange liege, eine Wahrheit, die sich immer wieder von Neuem geltend macht, wenn wir in Zeitstimmungen, die nur in der Empörung ihre Befriedigung suchen, das äußerste Verbrechen damit entschuldigen hören, daß der Verbrecher einen berechtigten Krieg gegen die Härten der unberechtigten staatlichen und socialen Ordnung führt. Am bedeutsamsten ist es aber, daß dieser Monolog mit Bestimmtheit in die Zukunft hinaus greift und gewissermaßen die Disposition zu Richard III. enthält, sowie überhaupt der Schluß dieser Historie nicht als die Vollendung einer in sich abgeschlossenen Handlung zu betrachten ist. Er genügt nicht denjenigen Ansprüchen und Bedürfnissen, welche die natürliche tragische Empfindung von der Katastrophe einer Tragödie er-

füllt und befriedigt sehn will. Diese Ansprüche und Bedürfnisse gehn, wie schon wiederholt bemerkt worden, nicht blos auf die Anschauung des Kampfes zwischen dem Menschlich-Endlichen und dem Göttlich-Unendlichen, sondern sie bestehen wesentlich darin, daß die Auflösung dieses Kampfes in der über die unterliegende Endlichkeit triumphirenden Uebermacht des Unendlichen einen beruhigenden Eindruck machen soll. Nicht also das kann zu einer Katastrophe der Tragödie genügen, daß die eine Leidenschaft mit Gewalt oder nach Gunst des Geschicks über die andere den Sieg davon trägt. Mehr enthält das Ende dieser Historie nicht. Der endliche Sieg der Yorks über die Lancasters wird herbeigeführt durch zwei große Verbrechen und wir können die Genugthuung der triumphirenden Macht nicht mit der befriedigenden Theilnahme empfinden, welche wir von dem endlichen Abschluß eines großen tragischen Ereignisses fordern. Der Dichter selbst giebt uns die deutlichsten Winke, daß diese Genugthuung nicht in seiner Intention gelegen habe, sondern erst in der schon angelegten Fortsetzung zu erwarten sei. In diesem Sinne allein haben die von der Königin gegen die Mörder ihres Sohnes ausgesprochenen Verwünschungen eine Bedeutung. Den frommen Heinrich konnte zwar der Dichter unmöglich mit einem Fluche gegen seinen Mörder aus der Welt gehn lassen. Aber daß dieses Verbrechen nur der Anfang sei zu einer von Neuem beginnenden Reihe von Freveln, deuten uns die schon erwähnten Reden des Mörders zur Genüge an. Und endlich die Schlußscene! Wie characteristisch ist die Eingangsrede des Königs! Er nimmt den Thron von Neuem ein, indem er sich rühmt ihn mit Sicherheit gegründet zu haben auf den Untergang einer Reihe vaterländischer Helden, die er gleich einem kräftigen Schnitter wie zur Ernte niedergemacht habe, und unmittelbar darauf ruft er seine Gemahlin mit einem zärtlichen Schmeichelnamen, daß sie ihn seinen Knaben küssen lasse, für

den diese Erntearbeit von ihm und seinen Brüdern vollbracht sei: der unzweifelhafte Ausdruck einer leichtsinnigen Gesinnung, die den Unbefangenen an sich selbst eine böse Zukunft ahnen lassen konnte. Doch der Dämon seines Hauses kommt der dunkeln Ahnung zur Hülfe. Im Stillen sagt Richard, es werde ihm nicht fehlen diese Ernte zu Schanden zu machen, seine hohe Schulter sei dazu ausersehen die Last seiner verhängnißvollen Bestimmung zu heben oder selbst darunter zu brechen. In wie weit er damit Recht behielt und in wie weit der Dichter die Anlegung dieser Motive für die Zukunft zu rechtfertigen verstand, werden wir in der Schluß-Tragödie der Tetralogie, in Richard III., gemeinsam zu besprechen haben.

III.

Richard III.

P. P.

Mit Richard III. betreten wir in sofern einen festeren Boden, als gegen die vollständige Originalität dieses Drama's ein Zweifel niemals hat gewagt werden können. Wiewohl der erste Quartabdruck (1597) den Namen Shakspere's nicht enthält, war doch das Zeugniß von Fr. Meres in Palladis Tamia vom J. 1598 ein zu mächtiger Schutz gegen jede Art von Skepsis. Zwar wußte man wohl von zwei älteren Stücken. Das eine, in lateinischen Trimetern geschrieben, ist von Dr. Legge verfaßt und nach P. Colliers Angabe schon vor 1583 in St. Johns College zu Cambridge aufgeführt worden. Wahrscheinlich ist es dasselbe, von dessen Aufführung im J. 1591 J. Warton auf Grund von S. T. Harringtons Autorität spricht. Das andere, von einem unbekannten Autor in englischer Sprache abgefaßt, erschien im J. 1594 unter einem überaus langen Titel.*) Man darf mit Gewißheit

*) The true tragedy of Richard III. Wherein is shown the death of Edward the fourth, with the smothering of the two Princes in the Tower. With a lamentable end of Shores wife, an example for all wicked women, And lastly the conjunction and joyning of

annehmen, daß es schon vor 1588 entstanden ist, weil zu einem späteren Zeitpunkte der in dieses Jahr fallende Untergang der spanischen Armada, bei Gelegenheit einer am Ende desselben angefügten Lobpreisung der Königin Elisabeth, nicht unerwähnt geblieben sein würde. Doch waren beide der Shakspere-Kritik bis zum Jahre 1821 nicht weiter als dem Namen nach bekannt. Dieß steht wenigstens von dem letzteren fest, weil Boswell in der zu dieser Zeit besorgten Editio Variorum nicht mehr als Bruchstücke derselben zu geben vermochte. Mehrere Kritiker glaubten sogar bis gegen Ende der zwanziger Jahre, in diesem alten Stücke die erste Bearbeitung dieses Stoffes von Shakspere's Hand vermuthen und das ächte Stück für eine spätere Ueberarbeitung halten zu dürfen. Diese Meinung ist vollständig aufzugeben gewesen, nachdem im Jahre 1844 Barron Field Esq. von dem einzigen, in der reichen Sammlung des Herzogs von Devonshire befindlichen Exemplare für die Publications of the Shakspere-Society einen Abdruck nehmen ließ, welchem er zugleich den des lateinischen Drama's von Doctor Legge beigefügt hat. Daß das alte englische Stück Shakspere nicht hatte fremd bleiben können, liegt auf der Hand. Denn wiewohl die Gesellschaft der Königin, von der es aufgeführt worden, nicht, wie hier und da irrthümlich angenommen wird, mit der des Lord Chamberlain, welcher Shakspere angehörte, nahezu identisch war, mochten doch beide Truppen in nahem Verkehr stehn. Man würde sich daher nicht wundern dürfen, wenn in Shakspere's Dichtung von dieser Vorarbeit Einiges übergegangen wäre. Indessen finde ich nur Weniges, was ich auf diese Quelle zurückführen möchte. Meisten Theils

the two noble houses Lancaster and Yorke. As it was played by the Queens Majesties Players. London printed by Thom. Creede and are to the sold by William Barley, at his shop in Newgate-Market, near Christ-Church done 1594.

beruht die genaue Verwandtschaft oder der Gebrauch derselben Wendung und Ausdrucksweise auf der gemeinsamen Geschichtsquelle, wenngleich der Verfasser des alten Stückes diese zuweilen so wenig im Gedächtniß gehabt hat, daß er hier und da die verwandtschaftliche Stellung der Personen unter einander falsch angiebt (am auffallendsten bei Sir John Grey, den er zum Onkel Edw. V. macht). Die wörtliche Uebereinstimmung der Rede Richards bei der Anklage des Lord Hastings und dessen Verhaftung in beiden Stücken ist auf die Worte zurückzuführen, welche von Th. More bei dem Bericht dieser Thatsache dem Herzog Gloster in den Mund gelegt werden. Im Ganzen bleibt von Spuren, daß Shakspere dem alten Stücke thatsächlich etwas entlehnt habe, nicht viel weiter übrig als der schon von Barron Field Esq. hervorgehobene Ausruf Richards in der Schlacht von Bosworth „a horse, a horse". Derselbe Ausruf ist in the Battle of Alcazar von Peele dem Mohrenkönig in den Mund gelegt. Dieses Stück kann mit the true tragedy of Richard III. leicht für gleichzeitig gelten, und man kommt daher in Versuchung zu vermuthen, daß diese Exclamation sich damals einer besonderen Popularität erfreut habe. Unter allen Umständen konnte sich Shakspere mit diesem alten Stücke in keiner Weise unmittelbar berühren. Ob der Abdruck, den Barron Field Exq. hat copiren lassen, einem Original-Manuscript entnommen ist, scheint bei den mannichfachen Incorrectheiten, besonders in den lateinischen Worten und Redensarten, sehr zweifelhaft. Von Sprache und Versification glaube ich also kaum sprechen zu dürfen. Indessen verdient es doch Beachtung, daß an manchen Stellen die klappernde Metrik der Balladensänger durchblickt. Merkwürdig genug, daß ein Dramatiker damaliger Zeit dem Publicum, das die Aufführungen der Gesellschaft der Königin besuchte, damit noch kommen durfte. Ja es ist sogar Grund vorhanden um zu vermuthen,

daß er seinen Zuhörern die Bekanntschaft mit der in Percy's Reliques (Series II. Book. II. No. 26) abgedruckten Ballade „Jane Shore“ (angeblich von Churchiard) zutraute, wenn nicht nach einer gewissen Stelle angenommen werden darf, daß derselbe Verfasser die Absicht gehabt habe, eine Ballade über diesen Stoff zu verfassen.*) Vor diesen nebensächlichen Bemerkungen ist es von weit höherem Gewicht, daß der Standpunkt des älteren Dramatikers von dem Shakspere's durch eine weite Kluft getrennt ist. Nur fallen beide Umstände in Eins zusammen, indem aus dem Einen wie dem Anderen hervorgeht, mit welcher Darstellungs- und Anschauungsweise der Geschichte sich das damalige Theaterpublicum begnügen konnte. Neben diesen farblosen und bis zu platter Gemeinheit herabsinkenden Bildern geschichtlicher Personen ist der erste Theil von Heinrich VI. sowie the first part of the contention und the true tragedy of Richard Duke of Yorke, trotz ihrer Unvollkommenheiten, ein poetisches Gemälde zu nennen.

Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Verfasser des alten Stückes und Shakspere liegt darin, daß Jener den überaus populären Stoff in einem für sich allein selbständigen Drama verarbeiten wollte, während Shakspere die Vollendung einer schon in mehreren vorhergehenden Stücken übernommenen Aufgabe vorlag. Daher bedurfte Jener des Prologs in einem Dialoge zwischen Truth und Poesie. Die vollständig berechtigte Bemerkung Dingelstedts, daß Richard III. von Shakspere ohne die Bekanntschaft mit den vorhergehenden Dramen nicht in voller Ausdehnung zu verstehen sei, kann nicht leicht auf

*) Barr. Field Esqu. Repr. of the true tragedy p. 37. „Lodovico etc. I will shun her chamber and get me in my chamber and there set downe in heroical verse the shamefull ende of a Kings Concubine etc.“ An Draytons heroical Epistels Edw. IV. to J. Shore and J. Shore to Edw. IV. ist in Rücksicht auf das Alter beider Dichtungen natürlich nicht zu denken.

eine schlagendere Weise bestätigt werden, als durch diesen Dialog, der keinen andern Zweck hat, als den Beschauer auf den zum Verständniß des folgenden Drama's erforderlichen, historischen Standpunkt zu führen. Indessen ist es doch der poetischen Kraft Shakspere's gelungen seiner Dichtung eine so gewaltige Herrschaft über die Gemüther zu verschaffen, daß dieser eine Theil der Tetralogie alle andern an Beifall bei dem Publicum überflügelt hat. Der Beweis davon liegt aus den frühesten Zeiten vor durch das schnelle Aufeinanderfolgen vieler Einzelausgaben, selbst nach dem Erscheinen der Folio von 1623. Wir wissen ferner, daß dieses Drama auf den Theatern von London immer wieder von Neuem aufgeführt worden ist. Der berühmte Schauspieler Richard Bubadge, dessen großer dramatischer Kunst ein bedeutender Antheil an der Popularität dieses Stückes zuzuschreiben ist, wurde in den Anschauungen der damaligen Zeit fast eins mit der Persönlichkeit Richards III. Ein ferneres Zeugniß legt das von P. Collier für die Shakspere Society i. J. 1844 wieder abgedruckte Gedicht „The Ghost of Richard III.“ aus d. J. 1614 ab. Auch in Deutschland ist seine allgemeine Beliebtheit fast von einem Alter mit dem Bekanntwerden des Dichters.

Demungeachtet werden wir dieses große Poem nicht blos als eine selbständige Tragödie, sondern vorzugsweise als die Fortsetzung und die endliche Katastrophe der in vier Acte zerfallenden Gesammttragödie des Hauses York oder, wenn Sie wollen, der in einem Zeitraum von dreißig Jahren sich immer wieder erneuenden Bürgerkriege der weißen und rothen Rose betrachten müssen. Allerdings werde ich dabei in den Fall kommen, Ihnen Einiges zu wiederholen, was ich schon vor mehr als Jahresfrist in einem Aufsatze über Richard III. ausgesprochen habe. Da mir aber damals vorzugsweise die Frage über die Darstellung dieses Hauptcharacters auf der Bühne zur Beantwortung vorlag, darf ich hoffen, daß jene

Auslassung sich mit unserer heutigen Besprechung vertragen wird.

In erster Stelle liegt uns die Frage über die Entstehungszeit dieses Stückes vor. Daß es schon 1592 auf der Bühne gewesen sein könne, als R. Greene das bekannte Pamphlet „a Groatsworth Wit“ schrieb, wird man nicht annehmen können, noch wollen. Hätte es damals schon die allgemeine Aufmerksamkeit erregt und den Beifall des Publicums gewonnen, so würde es wohl näher gelegen haben, daß der erbitterte Pamphletist dieses Drama in irgend einer Weise bezeichnet hätte. Wiewohl nun aber die Kritiker zwischen den J. 1593 und 96 schwanken, glaube ich doch aus mehrfachen Gründen den frühesten Termin für den richtigsten halten zu dürfen. In technischer Hinsicht steht es zwar höher, als der dritte Theil Heinrichs VI. Doch ist m. Er. der Abstand nicht groß genug, um einen Zwischenraum von Jahren annehmen zu dürfen. Vielmehr glaube ich in allen drei vorhergehenden Stücken eine Stufenleiter des Fortschritts bemerken zu können. Ich verfolge dieselbe mit um so größerem Interesse, als sie, nicht in ununterbrochen gerader, sondern mehr in einer wellenförmigen Linie aufwärts zu steigen scheint. Während an einer Stelle in der größeren dramatischen Lebendigkeit schon eine Staffel mehr erstiegen zu sein scheint, können wir an einer anderen wieder dieselbe jugendliche Schwäche in der Neigung zu rhetorischer Dialectik und dem Spiel mit Antithesen wie in älteren Scenen wahrnehmen. Auch in diesem Drama wiederholt sich dieß; wenn gleich in milderer Weise. In der Handhabung der Begebenheiten und in der Verknüpfung der Scenen läßt sich ebenfalls noch immer der jugendliche Autor erkennen, ohne daß man sich über seine großen Fortschritte täuschen kann. Wir werden bei der Detailbetrachtung sogar auf Kühnheiten in Conception und Darstellungsweise stoßen, die kaum in etwas Anderem als in demselben poetischen

Muthe, wie in den vorigen Stücken ihre Erklärung finden. Der Plan der ganzen Anordnung zeugt schon davon. Der Zeitraum, um den es sich in dem Drama handelt, hat die Ausdehnung von mehr als vierzehn Jahren. Das letzte Stück schließt mit der Wiederbefestigung Edwards IV. auf dem englischen Throne, und nach der Erwähnung von der Ernennung des Sohnes Edwards zum Prinzen von Wales im letzten Stück können wir den Zeitpunkt in den Monat Juni oder Juli des Jahres 1471 setzen. Der erste Monolog Richards von Gloster schließt sich an die von ihm selbst und dem König in den letzten Scenen Heinrichs VI. ausgesprochenen Reden unmittelbar an. Eine der ersten Haupthandlungen, die uns vorgeführt wird, ist die Bestattung des ermordeten Königs Heinrich VI. Wir sind also aufgefordert uns in den Sommer des Jahres 1471 zurückzudenken. Edward IV., dessen Tod in die zweite Scene des II. Actes fällt, starb im April 1483. Also in den engen Rahmen von ein und einem halben Act ist ein Zeitraum von fast zwölf Jahren zusammengedrängt, wogegen der ungefähr zwei Jahre noch betragenden Periode bis zur Schlacht von Bosworth, am 22. August 1785, der unverhältnißmäßig größere Raum von 3½ Acte zugetheilt ist; das umgekehrte Verhältniß der Eintheilung im vorigen Stücke, wo von dem historischen Zeitraum, der ihm zugewiesen war, nicht viel mehr als ein halbes Jahr auf die ersten zwei Acte und die übrigen zehn Jahre auf die drei folgenden fielen. Wir fragen jetzt nicht darnach, mit welcher Genialität diese Eintheilung gemacht und durchgeführt ist. Wohl aber dürfen wir an der Behauptung festhalten, daß ein so weit ausgreifender Vorwurf zu einem Drama von einem poetischen Jugendmuth ebenso, wie der Plan der vorhergehenden Stücke, Zeugniß ablegt. Zu diesem Anzeichen kommt ferner die fast der Gewißheit gleich kommende Wahrscheinlichkeit, daß der Dichter sich gedrängt fühlen mußte, den Schlußact des mit den drei Heinrichen eingeleiteten großen

Nationaldrama's so schnell als möglich dem Publicum vor die Augen zu führen. Daß der dritte Theil Heinrichs VI. schon vor dem September 1592 — unter welchem Titel es auch sei — auf der Bühne den Beifall des Publicums gewonnen hatte, ist nach Allem, was darüber bereits gesagt worden, nicht in Zweifel zu ziehen. Wie wäre es unter solchen Umständen denkbar, daß der Dichter mit der Vollendung seines Planes über Jahr und Tag hätte zaudern können? Es ist sogar wahrscheinlich, daß er schon im Jahre 1592 mit der Ausführung beschäftigt war, und das Drama schon im Laufe des Jahres 1593 auf der Bühne erschienen ist. Nach der Analogie anderer Vorgänge ähnlicher Art darf es glaublich scheinen, daß der Druck des oben besprochenen älteren Stückes von demselben Stoffe durch den Beifall, den Shakspere's Richard III. auf der Bühne gefunden hatte, veranlaßt worden sei. Die Fälle, wo die Buchhändler in dieser Weise auf eine Täuschung des Lesepublicums Rechnung machten, sind nicht selten.

Es bleibt unter allen Umständen mißlich, von der Absicht des Dichters bei einem so großen Erzeugniß, wie das gegenwärtige ist, reden zu wollen. Und doch kommt man bei dem Versuch, sich ganz in die Erscheinung zu vertiefen und sich von ihr Rechenschaft zu geben, immer wieder in diese Gefahr. Das ist um so mehr der Fall, je mehr der Dichter von der materiellen Wahrheit der Geschichte abweicht, und gerade auf diesem Wege erst der unabweisbar mächtige Eindruck des Poems möglich wird. Im Jahre 1471, mit welchem diese große Tragödie beginnt, war Richard von Gloster der Geschichte nach nicht viel mehr als 19 Jahr alt. Wer aber wird bei dem großen Monologe, der an der Spitze dieses Drama's steht, an einen kaum in das Alter eines Jünglings getretenen Mann denken können? Gewiß war das auch nicht die Meinung des Dichters. Dieser ingrimmige Haß gegen

die Welt mit ihre süßesten Freuden, die ausgebildete Gesinnung vorbedachter Bosheit, ausgesprochen mit dem titanischen Vorsatz, zum Ersatz für alle bitteren Entbehrungen an anderen Genüssen die Bahn der Verruchtheit zu betreten, kann nach menschlichen Vorstellungen nur das Resultat einer zur männlichen Reife gediehenen Gemüthsart sein. Wie gern wir also auch von den ausschließlichen Wirkungen eines großen Ingeniums auf die Macht der Phantasie und ihre unbewußte Thätigkeit schließen möchten, sind wir doch durch die vorliegenden Thatsachen genöthigt, diese Darstellungsweise auf einen mit scharfsinniger Einsicht in die allgemeinen und individuellen Geheimnisse der seelischen Welt wohldurchdachten Plan zurückzuführen. Bewußt oder unbewußt mußte der Dichter doch wohl gefühlt haben, daß eine solche unter allen Umständen räthselhaft bleibende Erscheinung nicht leicht denkbar oder wahrscheinlich sei, ohne die in den vorausgegangenen Dramen uns vergegenwärtigten Vorgänge. Und daß die Betheiligung, welche er Richard dabei zugewiesen hat, zum größten Theil nur auf seiner poetischen Fiction beruhte, ist eben der wesentlichste Grund der Berechtigung zu dieser Annahme. Doch müssen wir noch weiter gehn, indem wir uns mit der Erscheinung Richards von Gloster nicht allein zu verständigen suchen. Es genügt nicht, wie ich meine, wenn wir uns nur davon Rechenschaft geben, daß diese eine Persönlichkeit durch die vorausgegangenen Zeiten und im Einklang mit seiner natürlichen Anlage zu dieser Gesinnung übermenschlicher Verruchtheit aufgezogen werden konnte, um das Schwerdt der Rache für eine lange Reihe von Freveln handhaben zu können. Vielmehr kann dem Verständniß dieses großen Poems nur das Eindringen in die Anschauung dienen, daß es sich um einen thatsächlichen Zustand handelt, der, in folgerichtigem Zusammenhang von Ursache und Wirkungen aus den Fugen der sittlichen Weltordnung herausgerissen, nur durch die

furchtbarsten Ereignisse und Erschütterungen wieder Heilung finden kann. Gleichwie Vergangenheit und Gegenwart eng mit einander verknüpft und verbunden sind, muß auch die Verschuldung im Handeln oder Dulden der Einzelnen zur Theilnahme an der Verwirrung und Lösung mit angezogen werden. Die Herrschaft einer Atmosphäre, in welcher dem Gefühle für Wahrheit und Recht, für Pflicht und Treue, für Sitte und Ehrbarkeit, für Vertrauen und Anhänglichkeit überall der Boden fehlt, ist für den Einzelnen wie für die Gesammtheit entscheidend. In Mitten der Personen, welche unter dem Einfluß dieser Atmosphäre, bald aus Furcht, bald aus Eigennutz, zweideutig, falsch, heuchlerisch oder treulos sind, bildet allerdings Richard die äußerste Spitze der gemeinsamen Gesinnungen. Was in fast allen Tragödien Shakspere's sich wiederholt, ist auch hier der Fall. Die allgemeine Strömung der Zeitstimmung in gemeinsamen Schwächen und Lastern gipfelt mit der Gewalt einer verhängnißvollen Leidenschaft in der einen Hauptperson, und führt dadurch nicht blos zur tragischen Katastrophe der im Verhängniß verwickelten Individuen, sondern auch zur Lösung der tragischen Verwickelung. Deshalb ist es zwar gerechtfertigt, wenn sich die Theilnahme und die Aufmerksamkeit des Beschauers an den einen Hauptcharacter Richards, wie an den Brennpunkt des Ganzen, gefesselt fühlt. Aber, so wie für Shakspere niemals die Characteristik der Hauptzweck seiner dramatischen Schöpfungen ist, so dient sie auch in diesem Drama nur zum Mittel der Anschauung von der Begebenheit und zur Einführung in das Verständniß der Uebermacht einer auf ewig unwandelbaren Gesetzen und Regeln gegründeten Weltordnung, gegenüber der menschlichen Schwäche und Hinfälligkeit in allen jener Ordnung widersprechenden Bestrebungen und Kraftanstrengungen.

Ich urtheile und streite in keiner Weise dafür, daß die Vergegenwärtigung dieser Erscheinung in der Absicht des

Dichters gelegen haben könne oder müsse. Noch weniger kann ich an die Absicht, einen gewissen Grundgedanken in dramatischer Form auszuführen, denken. Doch glaube ich meine Ansicht mit Erfolg vertheidigen zu können, indem ich nicht in erster Stelle darauf eingehe, zu verfolgen, mit welcher Kraft intuitiver Genialität der Dichter die Mittel gehandhabt hat, um die große geistige Begabung Richards für die scharfsinnig-heuchlerische Durchführung seiner dämonischen Pläne zur Anschauung zu bringen. Es wird uns vielmehr darauf ankommen müssen zu betrachten, daß alle Opfer seiner Handlungsweise nicht dieser allein, wie einer mit sicherer Berechnung des Erfolgs angelegten, und mit äußerster Geschicklichkeit ausgeführten Intrigue, sondern einer von inneren und äußeren Umständen bedingten Nothwendigkeit, mit andern Worten einem aus ihrer eigenen Individualität herausgeborenen Verhängniß unterliegen. Freilich aber darf dabei nicht an die eingebildete dramatische Gerechtigkeit gedacht werden, nach welcher man meint, überall eine nach allgemeinen sittlichen Begriffen vorwurfsvolle Verschuldung nachrechnen zu sollen. Die Fäden des Zusammenhangs zwischen der individuellen Stellung und dem Verhängniß sind in der Geschichte, wie im Leben des Einzelnen, häufig in zu geheimnißvoller Weise gesponnen, als daß überall mit Sicherheit darauf hingewiesen werden könnte. Dazu kommt, daß bei so großen tragischen Verwickelungen, wie die uns vorliegende, nicht selten völlig unschuldige Opfer in den allgemeinen Untergang mit hineingerissen werden, wie hier die beiden im Tower ermordeten Prinzen. Aber dennoch gebietet auch in solchen, um so ergreifenderen Fällen niemals eine absolute Willkür des Schicksals. Vielmehr liegt bei ihnen die vergeltende Nemesis nicht auf dem unschuldig fallenden Opfer, sondern auf der von dessen Verlust betroffenen Persönlichkeit. Nun aber ruht im tiefsten Grunde der allgemein menschlichen Empfindung ein untrügliches Gefühl für den

unzerstörbaren Zusammenhang zwischen Individualität und Schicksal, so daß es nur der poetischen Berührung dieser feinen Saite des menschlichen Gemüthes bedarf, um der in diesem Sinne dargestellten Erscheinung den bleibenden Beifall der Welt zu gewinnen. Das ist mit wenigen Worten die Lösung der Frage darüber, wodurch die unzerstörbare Popularität diesen Drama's eben so gesichert ist, wie den größten Erscheinungen aus der alten Zeit. Zugleich ist damit der Einwand abgeschnitten, daß mit der Ausdeutung des tiefen Sinnes dieser Dichtung von Absichten, die der Dichter nicht gehabt haben möge, zu viel gesprochen werde. Denn der Eindruck der Erscheinung nach derjenigen Richtung des Gemüthes, auf welcher diese Popularität beruht, steht einzig und allein einer Begabung zu Gebote, bei welcher Begeisterung und Berechnung, bewußte Absicht und poetischer Instinct, Kraft der Phantasie und Schärfe des Urtheils in der räthselhaftesten Weise verknüpft sind, weshalb es nicht möglich ist, zwischen den Erfolgen des Einen oder des Andern kritisch zu unterscheiden.

Von Allem, was die poetische Schöpferkraft des Verfassers von diesem unvergleichlichen Poem in den Kreis der Darstellung gezogen hat, ist das Auftreten der Königin Margarethe nahezu das Erhabenste. Nur denjenigen kann durch diese poetische Fiction Anstoß gegeben werden, die nicht begreifen oder nicht begreifen wollen, daß der Spiegel der Geschichte, den uns der Dichter vorhalten will, nicht dazu bestimmt ist, uns nur die realistische Wahrheit von Begebenheiten zu vergegenwärtigen. Wie gering müßten wir den historischen Dramatiker schätzen, dessen Bestrebung kein höheres Ziel kennt, als die Versinnlichung von Thatsachen, die selbst der beschränkteste Geist aus historischen Schriften oder Lehrvorträgen lernen kann. Wie groß und erhaben muß dagegen ein poetisches Ingenium sein, dem es gelingt, mit schöpferischer Freiheit die materiellen Grenzen zu überschreiten und auf diesem Wege

uns die erschöpfendsten Offenbarungen über die tiefsinnigsten geschichtlichen Wahrheiten zuzuführen. Daß Margarethe von Anjou nach der Schlacht von Tewksbury zuerst im Tower, dann in Windsor und endlich in Wallingford mit einer schmachvoll dürftigen Subsistenz verhaftet gewesen, im J. 1475 durch König Ludwig XI. von Frankreich für 50000 Kronen ausgelöst und endlich im Jahre 1482 gestorben war, können wir aus jedem Geschichtsbuche lernen. Noch mehr, es ist materiell undenkbar, daß sie bei dem im königlichen Schlosse vereinigten Hofe erscheinen und mit den Reden auftreten konnte, wie dieß der Dichter uns darstellt. Die Scene vor dem Tower, wo sie mit den anderen jammernden Frauen die Erinnerung an alle tragische Begebenheiten von Neuem auffrischt, fällt nach dem präsumtiv ihr zuzuweisenden Zeitpunkt sogar ein Jahr nach ihrem Tode. Wenn aber dieser Richard III., wie von keiner Seite bezweifelt werden will, von dem Dichter zum Abschluß der großen, einen Zeitraum von 63 Jahren umfassenden (1422—1485) Geschichts-Tragödie bestimmt war, so konnte diese Gestalt nicht fehlen. Ja, die eifrigen Vertreter einer falsch aufgefaßten poetischen Gerechtigkeit sollten, selbst abgesehn von den tiefsinnigen Intentionen des Dichters, demselben für diese Erfindung Beifall schenken. Da sie nicht mit ihrem Gemahl und ihrem Sohne zugleich ein blutiges und möglichst martervolles Ende gefunden hatte, entspricht es dieser Anschauungsweise, die furchtbare Frevlerin von den Qualen der bittersten Verluste und der tiefsten Kränkungen in der Anschauung der Erfolge ihrer Todfeinde gezüchtigt zu sehn. Ich glaube nicht, daß Shakspere daran vorzugsweise gedacht habe. Nach dem Eindruck dieser Erscheinung kann ich ihr nur dieselbe Bestimmung zuschreiben, welche die großen Chorgesänge in einer Tragödie von Aeschylos oder Sophocles haben. Mit derselben poetischen Gewalt, wie diese, führt uns diese Darstellung von Margarethe von Anjou in den tiefinnersten Sinn

der gesammten Begebenheit ein. Alle Wunden, die von zahlreichen Freveln in der Vergangenheit geschlagen worden, reißt sie vor unseren Augen von Neuem auf. Sie versinnlicht mit der tiefsten Erschütterung den folgerichtigen Zusammenhang der Vergangenheit mit der Gegenwart, und greift mit prophetischer Gewalt bis zu dem letzten Abschluß der blutigen Verwickelung hinaus. Und war es, wie früher angedeutet worden und aus unzähligen Einzelnheiten nachzuweisen ist, in der Anschauung des Dichters fest begründet, daß das Hereinbrechen des großen Unglücks über sein Vaterland in letzter Instanz von der unseligen Vermählung Heinrichs VI. mit Margarethe von Anjou abzuleiten sei, so mußte ihm diese poetische Fiction ein unabweisliches Bedürfniß sein. Nur die, trotz ihrer grausamen Härte, großartige Erscheinung dieser Frau, die selbst unter dem Drucke des tiefsten Jammers, jeder weichen und erbarmenden Empfindung für sich und für Andere unzugänglich, in ihrem tiefgebeugten königlichen Stolz keine andere Genugthuung kennt, als Verwünschungen und Flüche, war geeignet, die tragische Färbung der ganzen Begebenheit in diesem Sinne zu vollenden. Ja, ich möchte zu behaupten wagen, daß, wenn die Figur von Margarethe von Anjou in diesem Drama fehlte, Jeder, der sich in den Sinn desselben zu vertiefen sucht, sie vermißt haben würde. Die Erinnerung an die hausbacken-prosaische Umarbeitung dieser Tragödie von C. Cibber, die unbegreiflicher Weise dem Talente von Garrick hat genügen können, und bis in die neuesten Zeiten auf den Theatern von London noch heimisch gewesen ist, kann freilich zu keinem Beweis dafür dienen. Denn es ist dem nicht unbegabten Dramatiker in vielen andern Beziehungen gelungen, dieses große Poem so sehr in den Staub zu ziehn, daß die Auslassung dieser mächtigen Partie nur einen kleinen Theil seiner groben Verschuldung ausmacht.

Die nahe Verwandtschaft dieser poetischen Fiction mit

den antiken Chorgesängen liegt vorzugsweise darin, daß Margarethe von Anjou in keiner Weise an der Handlung betheiligt ist. Die Verwicklung derselben gewinnt nichts durch ihre Gegenwart und würde nichts verlieren, wenn sie nicht erschiene. Aber die tragische Bedeutung der Verwickelung würde sich weit weniger herausstellen. Es scheint deshalb auch besonders wichtig für das Verständniß von des Dichters poetischer Intention, daß ihre Anschauungen und Aeußerungen zum großen Theil an solchen Umständen und Thatsachen anknüpfen, welche der pragmatischen Geschichte vollständig entsprechen. Dieses Drama scheidet sich von den vorhergehenden überhaupt wesentlich dadurch, daß von allen geschilderten Thatsachen nicht eine von dem Dichter selbst erfunden ist. Daß die Werbung Richards um Anna Nevil unter den geschilderten Umständen nicht Statt gefunden haben kann, ist zwar selbstverständlich. Aber es ist geschichtlich begründet, daß Richard von Gloster diese Verbindung geschlossen und an Mit- und Nachwelt ein großes Aergerniß damit gegeben hat. Wenngleich die Verhaftung von Clarence erst mehrere Jahre nach Richards Vermählung mit Anna und nicht kurze Zeit vor des Königs Tod erfolgte*), sowie nach allen geschichtlichen Zeugnissen das geheimnißvolle Ende von Jenem im Tower weit mehr auf die Schuld des Königs als auf die von Gloster zu schieben ist, fand Shakspere in seinen Quellen Anlaß genug, um Richard darüber mehr anzuklagen als Edward IV. Ueberdieß hing die Katastrophe von Clarence mit den früheren Vorgängen so genau zusammen, daß sie der Dichter bei seiner Auffassung der ganzen Verwickelung in dem Lichte eines historischen Gerichtes über vorhergangene Frevel und Treulosigkeiten nicht leicht anders darstellen konnte, wenn es ihm darum zu thun war,

*) Richards Vermählung mit Anna Nevil um 1473. Clarence's Tod 1478. Tod Edwards IV. 19. April 1483.

die Ausführung des Rache übenden Verhängnisses ausschließlich in die Hände Richards zu legen. Hiermit sind aber auch die stärksten Abweichungen Shakspere's von dem Texte seiner Quellen erschöpft. In allen, besonders nach dem Tode Edwards IV. erfolgenden Begebenheiten kann man seinen Darstellungen in denjenigen Theilen von Holinsheds Chronik, welche den Berichten von Th. More entlehnt sind, Schritt vor Schritt folgen.*) Neben der tiefen Einsicht in den tragischen Sinn der Geschichte kann man nur die Darstellung der unverkürzten materiellen Wahrheit in einem hochpoetischen Lichte bewundern. Schon in A. I. Scene 8 ist das dramatisch dargestellte Verhältniß zwischen den Verwandten der Königin und den Mitgliedern der alten Adelsfamilien historisch correct. Diese Scene ist die mit dramatischer Meisterschaft ersonnene und ausgeführte Exposition der ganzen Tragödie. Alle von diesem Zwecke bedingten Erfordernisse sind darin vereinigt. Und sie ist mit feinem Instinct so angeordnet, daß die in den Umständen liegenden Befürchtungen für die Zukunft erst mit dem Auftreten Glosters in ihrer ganzen Schwere zu Tage treten. Doch aber könnte dem Beschauer die verhängnißvolle Bedeutung des brennenden Familienzwistes unmöglich zum vollen Verständniß gebracht werden, wenn nicht gerade in dem Augenblick, wo dieser Hader in hellen Flammen aufschlägt, in der Person von Margarethe die Schicksalsdeuterin aufträte und durch die Hinweisung auf den Zusammenhang desselben mit dem Boden der Vergangenheit den Schleier des tiefen Abgrundes drohender Gefahren in der nächsten Zukunft unbarmherzig lüftete.

Mit tiefsinniger Weisheit ist dabei zugleich die Individualität der handelnden Personen nach Vergangenheit und

*) Zu vergleichen die im III. Th. der unter der Leitung der deutschen Shakspere-Gesellschaft erschienenen Uebersetzung p. 315 ff. v. Al. Schmidt mitgetheilten werthvollen Uebersetzungen der betr. Stelle aus Holinsheds Chronik.

Gegenwart treffend geschildert. Bei den zahlreichen Auslegungen über dieses Drama ist es kaum nöthig, darüber noch etwas hinzuzufügen. Nur so viel muß erwähnt werden, als zu dem natürlichen Zusammenhang der Schicksalsverwickelung mit den individuellen Characteren gehört. In dieser Hinsicht ist der Vermählung des Königs mit Elisabeth Grey zu gedenken. Es ist keineswegs zufällig, daß wir in A. III. Sc. 2 vom dritten Theil Heinrichs VI., besonders durch Richards Monolog, auf die Bedenken gegen diese Verbindung aufmerksam gemacht und uns bei der Exposition dieses Schlußdrama's sogleich wieder die unseligen Folgen derselben angedeutet werden. Mit dem überwundenen Abfall Warwicks und der Bewältigung des erneuten Bürgerkrieges war die Wunde nicht geheilt, welche der Stellung des Königs durch diesen übereilten Schritt beigebracht worden, wenngleich in diesen Wirren der Vater der Königin als erstes Opfer gefallen und die Partei der Lancaster's völlig zu Boden geschlagen war. Kundige Geschichtschreiber meinen zwar die übermäßige Bevorzugung aller Angehörigen der Königin als einen politischen Kunstgriff Edwards IV. deuten zu dürfen, weil er sich dadurch gegenüber den mächtigen Kronvasallen alter Herkunft eine neue Partei in der Classe der Ritterschaft zu bilden gesucht habe. Das Schicksal aber knüpfte gerade an diese Verletzung des historischen Herkommens an, um an seinem Hause und den Verwandten der Königin für den Fehlgriff des Königs blutige Rache zu nehmen. Und die Königin selbst, wenngleich für ihre Person dem Untergang entgehend, und in der Folge durch die Erhebung ihrer Tochter auf den Thron einen dürftigen Ersatz findend, wurde nicht ohne Verschulden von den schmerzlichsten Verlusten heimgesucht. In dem geistreichen Aufsatz über Richard III.*) fühlt mein verehrter literarischer Freund

*) Shakspere-Jahrbuch III. 27 ff.

und Mitarbeiter, Oechelhäuser, mit gewohnter Feinheit des Tactes dem Dichter nach, daß der Königin bei aller Auszeichnung, mit der sie geschildert sei, dennoch der Schein der Emporkömmlingin (Parvenue) bleibe. Indessen verträgt sich damit nicht genügend die, meines Erachtens, zu hohe Schätzung, welche er ihrem sittlichen Werth, namentlich in seinem Urtheil über ihre muthmaßliche Gesinnung bei der Werbung Richards um ihre Tochter beilegt. Elisabeth Grey gehört zu den vielen Frauen, welche trotz ihrer untergeordneten Natur eine geachtete Stellung in den Augen der allgemeinen Welt einzunehmen befähigt sind. Diese Frauen finden ihre Genugthuung darin zu gefallen, ohne den Vorwurf der Gefallsucht auf sich zu laden, sie lieben einen Einfluß zu ihren und der Ihrigen Gunsten auszuüben, und können doch nicht ränkesüchtig genannt werden, sie werden als tugendhaft geachtet, ohne doch zu großen Tugenden befähigt zu sein. Dafür verehrt sie die Welt als gute und selbst zuweilen als vortreffliche Frauen. Aber der ganze Betrag ihres Werthes besteht in nicht mehr, als ihrer weiblichen Sittsamkeit, wogegen ihnen jede Befähigung zu großen und wahrhaft verehrungswürdigen Eigenschaften abgeht. Es versteht sich daher von selbst, daß auch ich, gleich Oechelhäuser, es tadelnswerth finde, wenn diese Rolle nach herkömmlicher Gewohnheit nur untergeordneten Künstlerinnen zugewiesen wird. Die Aufgabe ist nicht leicht, die Königin Elisabeth dieses Stückes liebenswürdig erscheinen zu lassen, ohne daß sie Ehrfurcht einflößt, ihr den Anstand einer vornehmen Frau aus einer mittlern Sphäre, nicht aber die Würde einer Königin zu geben und sie im Allgemeinen zum Gegenstande der Theilnahme zu machen, ohne sie unter dem Schein einer großartigen Gesinnung auftreten zu lassen. Alle Reden, welche ihr der Dichter in den Mund legt, sowie die Handlungsweise, welche er ihr bei jeder Gelegenheit zuweist, entsprechen diesen Vordersätzen. Schon in der Scene des vorigen

Stückes A. IV. Sc. 12., wo der König die Brüder mit seiner Wahl zu versöhnen sucht, können ihre Aeußerungen für weiblich gelten, durften aber nicht aus dem Munde einer königlichen Frau an der Seite ihres Gemahls kommen. In der Drohung gegen Gloster, über seine verletzenden Reden Beschwerde beim König zu führen (A. I. Sc. 3), liegt das Bekenntniß der Schwäche, ihnen nicht die Würde der eigenen Stellung entgegensetzen zu können. Einen gerechten Vorwurf ladet sie auf sich durch die Auslieferung ihres zweiten Sohnes aus der Freistätte zu Westminster. Wo war in diesem Augenblicke — so darf man fragen — der mütterliche Instinct, der jeder Frau von einem regeren Gefühl für ihre und der Ihrigen Stellung die Einsicht für die Unverantwortlichkeit dieses nachgiebigen Duldens und die Kraft gegeben haben würde, selbst mit Gefahr des eigenen Lebens jeder Gewalt zu trotzen? Von dieser Frau war es zu erwarten, daß sie sich von ihren Verwandten zur Ausführung von eigennützigen Bestrebungen als Werkzeug gebrauchen ließ, ohne zu ahnen oder zu fühlen, wie sie ihrer Würde dadurch zu nahe trat und den Haß des alten Adels auf sich zog. Ihre Haltung gegenüber Richard III. in der großen Scene, wo dieser um die Hand ihrer Tochter wirbt, ist diesen Vorgängen vollständig entsprechend, sowie die ganze Scene mit seltener Meisterschaft ausgearbeitet ist, wiewohl man in dem Bedürfniß dieser Darstellung die Spuren einer jugendlichen Neigung mehr als die Conception eines vollendeten Dramatikers erkennen mag. Nur muß ich es bezweifeln, daß für die Bedeutung der ganzen Scene die Entscheidung der Frage, ob die Königin einwillige oder nicht, von dem höchsten Belang sei. Ohne mich von der in dem angezogenen Aufsatze über Richard III. ausgesprochenen Meinung zu trennen, daß nämlich die Königin Elisabeth sich nicht dem Willen des Königs füge und mit weiblicher Schlauheit ihn hinzuhalten suche, behalte ich mir vor, diejenige Bedeutung,

welche diese Unterredung, meines Dafürhaltens, nach der Intention des Dichters haben soll, später auszuführen. Es ist ohnedieß genug gesagt, um anzudeuten, wie sicher und fein der Dichter seine Mittel geordnet hat, um das Maß der Verschuldung und das des tragischen Schicksals von der Königin und den Ihrigen mit dramatischer Gerechtigkeit abzuwägen. Auch in dieser Beziehung ist die Rolle Margarethe's von Anjou von großer poetischer Bedeutung. Es würde überhaupt schwer sein in Bezug auf irgend eine Person, welche dem großen Schicksalssturme als Opfer fällt, in dieser Hinsicht einen Mangel zu entdecken.

Von der höchsten poetischen Schönheit ist unter Anderm die Scene vor Clarence's Tode in dem Tower. Man möchte fast glauben, es sei dem Dichter Bedürfniß gewesen, eine Lücke in dem vorhergehenden Stücke auszufüllen. Nach der Geschichte scheint George Herzog von Clarence unter allen drei Brüdern der unbedeutendste gewesen zu sein. Von geringer Selbständigkeit des Characters war er deshalb wahrscheinlich zum großen Theil das Werkzeug anderer, ihm überlegener Personen. In diesem Lichte ist nach den Ueberlieferungen der Chronisten sein Verhältniß zu Warwick und der Abfall von ihm zu betrachten. Unter der Regierung Edwards IV. fiel er daher dem Schicksal anheim, von dem unselbständige und unzuverlässige Personen leicht betroffen werden, wenn sie Pläne des Ehrgeizes, zu denen sie früher von Andern benutzt worden waren, auf eigene Hand mit ungenügenden Kräften durchzuführen suchen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß er das nach den Vorgängen gerechtfertigte Mißtrauen des Königs auf unbedachtsame Weise genährt und von Neuem wach gerufen hatte. Er war ferner mit seinem Bruder Gloster über den Antheil von dessen Gemahlin an der Warwick'schen Erbschaft in Zerwürfniß gerathen, und daß ihm die Partei der Königin ungünstig gestimmt war, lag in den Verhältnissen.

So mußte er denn das Opfer eines Justizmordes werden, ohne von jener Verschuldung freigesprochen werden zu können, wovon aber dennoch der Vorwurf auf dem König und allen Theilhabern dieses Verbrechens unweigerlich haftete.

Das Alles vor dem Beschauer des Drama's klar zu legen, konnte für den Dichter weder Bedürfniß noch Beruf, ja kaum ausführbar sein. Daher war es natürlich, daß er sich schon im vorhergehenden Drama mit sehr dürftigen Strichen zur Motivirung von Clarence's Character und Gesinnung hatte begnügen müssen. Hier aber trat die Forderung an ihn heran, auch in Bezug auf diese Persönlichkeit die tragische Verknüpfung ihrer Katastrophe mit dem allgemeinen Verhängniß in der eigenen Verschuldung zur Anschauung zu bringen. Der Dichter gewinnt daher durch das Spiegelbild von dem Seelenzustande des zum Tode Geweihten, in der poetischen Schilderung des Traumes, unser Gemüth zur innigsten Theilnahme, ohne Clarence zu einem schuldlosen Opfer zu verklären und ohne der historischen Gestalt zu nahe zu treten. Ueberdieß benutzt er diesen Vorgang zu einem der stärksten dramatischen Effecte, der je einem Dichter gelungen ist. Wer sollte nicht bis in's Innerste erschüttert werden, als Gloster in die Mitte der kaum zu einer dürftigen Versöhnung geführten Todfeinde tritt und nach den eben erst erheuchelten Gesinnungen des Friedens mit der Hinweisung auf die schon vollzogene Ermordung von Clarence, wie auf eine bekannte Thatsache, der Königin den Vorwurf der boshaftesten Arglist in das Gesicht schleudert. Ohne daß der auf diese Erschütterung in kurzer Zeit folgende Tod des langsam dahin siechenden Königs mit der Geschichte vollständig übereinstimmt, ist dennoch dessen Reue über die Aufopferung des Bruders und die Thatsache geschichtlich gegründet, daß er kurz darauf die Bitte um die Begnadigung des Dieners von einem seiner Kronvasallen zornig abwies, weil Niemand für seinen Bruder — dessen Hinrichtung nach der gesetzlichen Ver-

dammung lange verschoben worden war — eine Fürbitte angebracht hatte.

Auch in Bezug auf die Gesammtheit der Bevölkerung und der nationalen Zustände ist die volle Schwere des großen Verhängnisses, das aus der Vergangenheit mit übermächtiger Gewalt emporgewachsen war, mit vollständiger Klarheit geschildert. Die Usurpation Richards III. vollendete sich in dem kurzen Zeitraum vom 19. April bis zum 22. Juni 1483. Ein so gewaltsamer Umsturz der Verhältnisse war nicht möglich ohne die tiefste Versunkenheit der sittlichen Zustände, und das Gewissen aller Einzelnen, sowie das der Gesammtheit hätte in seinen Grundlagen nicht so heftig erschüttert werden können, ohne den Vorgang der Zeiten und die Ausführungen, welche den Stoff zu den vorhergehenden Dramen der Tetralogie des Hauses York bildeten. Der Untergang des Lord Hastings ist durch sein leichtsinniges Verschmähen der Warnungen von Lord Stanley, durch seine schadenfrohe Genugthuung über die Hinrichtung seiner Gegner, und sein blödsichtiges Urtheil über Glosters Gesinnungen so vorbereitet, daß wir bei seiner Verhaftung und Hinrichtung kaum noch im Stande sind, über die Möglichkeit dieser verwegenen Ausführung zu einem Bedenken zu kommen. Doch aber ist der ganze, mit diabolischer Arglist angelegte, und in überstürzender Eile vollführte Plan nur unter den die ganze Zeit beherrschenden Gesinnungen sittlicher Fühllosigkeit und feiger Befangenheit denkbar. Ebenso muß der Erfolg des kecken Spieles mit der allgemeinen Volksmeinung, was darauf folgt, und dessen dramatische Darstellung sich den geschichtlich begründeten Thatsachen genau anschließt, der allgemeinen Verschuldung nicht minder als den scharfsinnigen Ränken des Usurpators und seiner Helfershelfer zur Last gelegt werden. Daß Gloster fast mit unbedachtsamer Sicherheit und dennoch mit stetem Erfolg nach solchen Creaturen zu greifen, daß er z. B. Tyrrel

ohne alle Mühe für die Ermordung der Prinzen im Tower zu gewinnen vermag — eine Thatsache, die Shakspere nur der Chronik zu entnehmen brauchte — alle diese Einzelheiten sind Symptome von der Todkrankheit des gesammten nationalen und staatlichen Wesens von England. Neben diesen erschütternden Eindrücken einer allgemeinen Entsittlichung könnte die nichtswürdige Dienstbeflissenheit Buckinghams fast in den Hintergrund der Aufmerksamkeit treten, wenn sich nicht in ihr eine menschlich historische Erfahrung von allgemeiner Gültigkeit wiederholte. Denn wo immer so große öffentliche Verbrechen unternommen werden und durch ihre Maßlosigkeit das Urtheil der Menge über den Urheber derselben verwirren, stehn in der Regel neben dem moralischen Urheber selbst Werkzeuge von der verächtlichsten Nichtswürdigkeit. Sie sind eben klein und erbärmlich genug, um ohne Ahnung von der Größe und Unverantwortlichkeit ihrer Nichtswürdigkeit meinen zu können, daß sie eine selbständige Rolle dabei spielen, bis sie selbst von dem Gewicht, das sie dünkelhaft auf ihre Schultern geladen haben, zermalmt werden. So trägt in der Entwickelung der allgemeinen Katastrophe Buckinghams Untergang vollständig den Character der tragischen Nothwendigkeit, wiewohl die letzte Entscheidung, der Geschichte gemäß, nicht unmittelbar durch ihn selbst, sondern durch ein zufällig eintretendes Naturereigniß herbeigeführt wurde. Auch hat es der Dichter nicht versäumt, uns hier wiederum an Margarethe's Verwünschungen zu erinnern. Mit Richmonds Eingreifen in die Handlung tritt eine völlig veränderte Atmosphäre ein. Ehe wir dem Dichter nachgehn, halte ich es für erlaubt, an die wunderbaren Schickungen zu erinnern, durch welche Heinrich VII. auf den englischen Thron gelangte. Heinrich Richmonds Ansprüche an die Krone waren, schon wegen seiner Abstammung von einem nur bedingungsweise legitimirten Zweige des Hauses Lancaster, mehr als zweifelhaft. Demun-

geachtet hatte Edward IV. vom Jahre 1471 an seine Bemühungen unablässig darauf gerichtet, bei dem Herzog Franz von Bretagne, unter dessen Schutz Richmond von seinem Oheim, Jasper Grafen von Pembroke, geborgen war, dessen Auslieferung durchzusetzen. Mehre Male waren diese Unterhandlungen dem Abschluß nahe. Indessen schützte ihn sein günstiges Geschick noch immer vor diesem Unglück, bis die Usurpation Richards im Jahre 1483 ausgeführt war. Unter dem Einflusse dieses Ereignisses kam der vielleicht durch Edwards IV. feindliche Gesinnungen gegen Heinrich Richmond schon in Anregung gebrachte Plan zur Reife, ihn zum Haupt der Lancaster'schen Partei zu machen, und als Kronprätendenten dem Usurpator gegenüber zu stellen. Als den Urheber dieses Planes bezeichnen die Geschichtschreiber*) Morton, den Bischoff von Ely, der nach seiner Verhaftung im Tower dem Herzog von Buckingham zu Brecknock in Wales zur Bewachung übergeben worden war. Zugleich wurde damit die Vermählung der Prinzessin Elisabeth, ältesten Tochter Edwards IV., mit Richmond in Aussicht genommen, um die gegenseitigen Ansprüche der Häuser Lancaster und York zu vereinigen. Trotz der Wachsamkeit des Königs wurden die Verhandlungen zwischen Brecknock und der Königin Elisabeth im Asyl zu Westminster, sowie mit der Gräfin Margarethe von Richmond (Gemahlin des Lord Stanley) in London mit Hülfe Mortons, der sich indessen nach Flandern gerettet hatte, und eines Geistlichen, der den Weg zwischen der Bretagne und England 11 bis 12 mal durchmessen haben soll, mit Erfolg eingeleitet. Schon im Herbste d. J. 1483 unternahm Richmond mit Hülfe des Herzogs von Bretagne und unter Einvernehmen mit Buckingham die Ueberfahrt nach England mit einer Flotte von 40

*) Rapin Thoyras, Hist. d'Angleterre T. IV. p. 347 etc., conf. Holinshed T. III. p. 737 etc.

Segeln; kam aber, von Stürmen mitgenommen und bei dem Verlust von der Mehrzahl seiner Schiffe, an der Küste von Cornwallis nicht zur Landung*), weil er sie durch verdächtige Bewaffnete besetzt fand. Wiewohl er sich genöthigt sah, nach der Normandie zurückzusteuern und von da die Bretagne wider zu erreichen, wo er von dem Untergange Buckinghams unterrichtet ward, beharrte er dennoch in seinem Vorsatz und gelobte feierlich am Weihnachtsfeste 1483 in der Kirche zu Vannes, in Gegenwart zahlreicher Anhänger des Hauses Lancaster und des indessen nach der Bretagne geflüchteten Marques of Dorset (Sohn der Königin Elisabeth aus erster Ehe), sobald er zum Thron von England gelangt sein werde, sich mit Elisabeth von York zu vermählen. Mit diesem Schritt nahm Richmonds Partei in England an Ausdehnung und Befestigung wesentlich zu. Zugleich erwuchsen ihm neue Gefahren. Dasselbe Parlament, vom Januar 1484, das die Nachkommen Edwards IV. aus der Ehe mit der Wittwe Grey für Bastarde erklärte, verdammte auch Heinrich Richmond als Hochverräther. Richard III. konnte daher dessen Auslieferung mit dem Schein des Rechts verlangen. Er wußte den nichtswürdigen Günstling des Herzogs von Bretagne, Pierre Landais, zu gewinnen**), und Richmond war verkauft und verrathen, ehe er von der Gefahr eine Ahnung hatte. Erst kurz vor der Ausführung des Verraths erhielt er eine geheime Warnung und rettete sich auf fast wunderbare Weise***) von Vannes nach Angers, wo er sich unter den Schutz des Königs von Frankreich, Carl VIII., begab.

Indessen war der kaum zum Prinzen von Wales erklärte Sohn Richards III. in einem Alter von ungefähr 11 Jahren gestorben, und der Graf von Lincoln, Sohn von des Königs

*) Rapin Thoyras p. 357. Holinshed III. 745.
**) Rapin Thoyras Tome IV. 360.
***) Ebendaselbst IV. 362.

Schwester, Elisabeth, zum Thronerben erklärt worden. Als aber im März des darauf folgenden Jahres auch die Königin Anna, nicht ohne daß der König verdächtigt wurde, sich ihrer entledigt zu haben*), mit Tode abging, gedachte Richard III. sich durch die Vermählung mit Elisabeth von York (ältester Tochter seines Bruders Edward IV.) auf dem Throne zu befestigen, und dadurch die von Richmond und seiner Partei auf diese Vermählung gestützten Hoffnungen zu vereiteln. Die historischen Berichte über diesen Handel sind nicht übereinstimmend. Nach den Einen scheint es nicht zweifelhaft, daß der Heirathsantrag von Richard III. schon bei Lebzeiten seiner — wiewohl tödtlich erkrankten — Gemahlin gemacht und von der Königin Wittwe mit Widerwillen aufgenommen, von der Prinzeß Elisabeth aber fast leidenschaftlich ergriffen worden sei. Andere wollen von einer größeren Nachgiebigkeit der Mutter und einem leidenschaftlichen Widerspruch Elisabeths wissen.**) Wie dem auch sei, darin stimmen die Berichte überein, daß die Königin Mutter das Asyl in Westminster verließ, und sich mit ihren Töchtern bei den gelegentlichen Hoffesten zeigte. Auch berief sie ihren Sohn, den Marques von Dorset, aus der Umgebung Richmonds nach England zurück. Er suchte sich heimlich zu entfernen, wurde aber von Richmond, der am Hofe Carls VIII. günstig aufgenommen worden, zurückgehalten, um zu verhindern, daß er in England von den Plänen des Prätendenten nachtheilige Mittheilungen mache. Wiewohl Richards III. Vermählung mit Elisabeth von York bei seinen eigenen Anhängern aus mannichfachen Gründen Widerspruch gefunden hatte, und deshalb von dem König selbst dieses Project öffentlich verläugnet wurde, war die Nachricht davon doch nach Frankreich und zu Richmonds Ohren gedrungen. Im Zorn

*) Croyland, Contin. 572 cf. Courtenay, Comment. on the historical plays of Shakspere II. 101.

**) Rapin Thoyras l. c. 365.

über die Wortbrüchigkeit der Königin Elisabeth glaubte auch er von seinem Wort entbunden zu sein und wendete sich an den in Wales reichbegüterten und überaus einflußreichen Ritter Herbert mit einem Heirathsantrag für dessen Schwester. Diese Sendung hat aber aus unbekannten Gründen niemals ihr Ziel erreicht.*) Richmond entging dadurch der großen Gefahr, einen bedeutenden und wahrscheinlich den einflußreichsten Theil seiner Anhänger von sich abwendig zu machen.

Endlich konnte Richmond, von Neuem durch seine Partei in England aufgefordert und von Carl VIII. mit einer dürftigen Unterstützung versehn, von Harfleur aus unter Segel gehn und am 6. August 1485 in Milford-Haven mit einer nur schwachen Streitkraft landen. Die Hoffnung des Königs auf den Widerstand der westlichen Grafschaften gegen Richmond wurde zwar getäuscht. Er drang nicht blos ungehindert bis Shrewsbury vor, sondern sammelte auch Viele der Waliser und Andere unter seine Fahnen. Demungeachtet stand er nach Verlauf von zwei Wochen mit einer Anzahl von kaum 5000 Streitern einer Uebermacht von 12 bis 13000 Mann gegenüber. Das Zusammentreffen der Heere bei Bosworth in der Nähe von Leicester war am nächsten Morgen für gewiß anzusehn. Doch hing Alles von der Haltung Lord Stanley's, des Stiefvaters von Heinrich Richmond ab. Wiewohl er, als der Gemahl von der Mutter des Prätendenten, schon vor der Usurpation Richards Verdacht auf sich gezogen und an demselben Tage, wo Lord Hastings hingerichtet wurde, verhaftet worden war, hatte er dennoch, sei es durch seine Klugheit, sei es weil ihn der König durch Gunstbezeigungen an seine Partei fesseln wollte, die höchsten Stellen vom High Stuart bis zum High Connetable erlangt. Er stand mit einer im Norden gesammelten ansehnlichen Streitmacht auf der Seite

*) Rapin Thoyras l. c. p. 367.

des Königs, hatte aber zur Verbürgung seiner Treue seinen ältesten Sohn, Georges Stanley, in den Händen des Königs als Geißel zurücklassen müssen. Richmond, bei dem ununterbrochenen Verkehr mit seiner Mutter von jedem Schritte Stanley's unterrichtet, wußte in der Nacht vor der Entscheidung Stanley aufzufinden, wiewohl die beiden Heerlager so nahe aneinander lagen, daß man von der einen, wie von der andern Seite jedes Geräusch vernehmen konnte. Die Besprechung war ohne Hinderniß beendet, als sich Richmond, auf dem Rückwege nach seinem Lager, in der Dunkelheit der Nacht so sehr verirrte, daß er mit knapper Noth der Gefahr entrann, in die Hände der Königlichen zu fallen.*) So hing das Gelingen von dem Unternehmen Richmonds und der Untergang Richards III. bis auf den letzten Augenblick an den feinsten Fäden des Schicksals. Die Entscheidung der Schlacht bei Bosworth am 22. August 1485 hätte zwar ohne den Abfall Stanley's und seines Sohnes Lord Strange leicht zu Gunsten Richard III. ausfallen können. Aber eben dieser Abfall und die geringere Lust der königlichen Streiter gegenüber von denjenigen, die für ihre Sache begeistert waren, ist ein Theil des in der ganzen Verwickelung liegenden Verhängnisses.

Ich frage nicht darnach, ob Shakspere die bis hierher berichteten Vorgänge genau bekannt waren, noch weniger, ob und wie weit er durch die Vertrautheit mit denselben zu der Darstellungsweise, welche uns vorliegt, veranlaßt worden sei. Gewiß aber ist es, daß seine Anschauung der endlichen Lösung einer verhängnißvollen Verwickelung dem Eindruck entspricht, den wir dem Ueberblick der ganzen Geschichtsperiode entnehmen können, von dem Beginn des persönlichen Haders zwischen den Großen des Reiches unter der machtlosen Regierung eines Kindes an, ferner von dem unheilvollen Einfluß einer ver-

*) Rapin Thoyras l. c. 370.

hängnißvollen Vermählung des Königs bis zu den Verwirrungen des Bürgerkrieges, und endlich von dem mit Verbrechen besiegelten Abschluß des Bürgerkrieges bis zu den maßlosen Gräueln einer Tyrannei, die nur mit einem gewaltsamen Schlage zu beseitigen war, hängt Alles in einer ununterbrochenen Kette von Ursachen und Wirkungen zusammen. Die Verschuldungen und Sünden der Einzelnen mit der Rache oder Strafe dafür treten als einzelne Verbindungsglieder des großen Ganzen in den Hintergrund. Es handelt sich nicht mehr um das menschliche Wollen und Vollbringen, nicht mehr um die Lösung menschlicher Widersprüche und Verwirrungen auf dem Wege menschlicher Weisheit und Kraft. Es lag vielmehr die Aufgabe vor, ein von Geschlecht zu Geschlecht bis zur äußersten Spitze des Uebermenschlichen in Empörung gegen Sitte, Recht und göttliche Ordnung emporgewachsenes Verderbniß auf dem Wege übermenschlicher Leitung zu heilen.

Wie also könnten wir einen Augenblick anstehn zu bewundern, mit welcher Tiefe poetischer Intuition der Dichter den Schatten und das Licht in der Katastrophe seines dramatischen Gemäldes vertheilt hat. Mit voller Berechtigung umgiebt er Heinrich Richmond mit dem Nimbus eines von der göttlichen Gerechtigkeit berufenen Werkzeuges zur Wiederherstellung des tief erschütterten Rechtes. Heinrich Richmond denkt, fühlt und spricht nur unter dem Eindruck eines glänzenden und lichtvollen Berufes, und erwartet die Erfüllung desselben nicht von seiner eigenen Kraft, sondern von dem Schutz und der Fügung der höheren Macht, die ihn zu diesem Berufe eingesetzt hat. Deswegen handelte es sich auch nicht um die Characterisirung derjenigen Persönlichkeit, von welcher die folgende Geschichte unter dem Namen Heinrich VII. berichtet. Es handelt sich vielmehr um die Lichterscheinung, welcher, im Gegensatze zu dem Repräsentanten der Finsterniß, die Schatten der von Richard Ermordeten die Rache über-

tragen und zur Wiederstellung des todtkranken Rechtes den Segen ertheilen.

Und doch hat diese große Tragödie von dem Schicksal einer ausgedehnten Gesammtheit neben dieser tiefsinnigen Bedeutung auch die einer erhabenen persönlichen Tragödie. Ich hoffe in dieser Schlußbemerkung mich kurz fassen zu können, weil über den Character von Richard III. in persönlicher Hinsicht schon so viel gesagt ist, daß es schwer hält, noch etwas hinzuzufügen. Nur darauf sollen meine Betrachtungen gehn, daß die Anlage und Ausführung dieser Persönlichkeit deshalb als eine der größten tragischen Schöpfungen zu betrachten ist, weil die Gegensätze, in welchen sich der große verhängnißvolle Kampf bewegt und seine Lösung findet, in der äußersten Ausdehnung des menschlichen Seelenlebens erfaßt und mit der schneidendsten Schärfe einander gegenübergestellt sind. Der Kampf, der bei anderen tragischen Erscheinungen in der Regel von dem Gegensatz der menschlichen Leidenschaft gegen die höher stehende Pflicht oder den höheren Beruf der göttlichen Ordnung angeboten wird, entbrennt in diesem Falle mit der vollen Gluth der Leidenschaft zwischen der Gesammtmacht eines kräftig trotzigen Willens und der eben so geschlossenen Macht des Gewissens. Niemals ist die Bahn des tragischen Kampfes mit einer kühneren Kriegserklärung gegen menschliches und göttliches Recht betreten worden, als mit den Worten Richards von Gloster „Ich will ein Bösewicht werden." Zugleich liegt aber in diesem Wollen ebenso wie in der Grundlage, auf welcher es im vorigen Stücke mit den Worten: „Ich bin ich selbst allein" erwachsen ist, die unergründliche Tiefe der Lüge eingeschlossen, mit der dieses Wollen nicht blos gegen Andere mit Heuchelei, Arglist und Grausamkeit vernichtend auftritt; sondern es liegt darin auch das magische Netz dieser Lüge, in welcher Richard mit jedem Schritte sich mehr und mehr verstrickt, bis ihn die enggeknüpften Maschen

dieses Netzes zu dem Bekenntniß zwingen, seinen Willen erreicht, in ihm aber auch seine Verdammniß gefunden zu haben.

Daß alle Monologe Richards ein Gewebe von Sophismen sind, mit denen er sich selbst über die Berechtigung seines Handelns belügt, wird keines Beweises bedürfen. Aber ist nicht jeder Schritt seines Handelns ebenso ein Widerspruch gegen sein Beginnen, mit der Kraft des Willens allein zu stehn und auf diesem Wege seiner Ueberhebung über die höchste seelische Macht, über das Gewissen, genügen zu können? Man hat seine Werbung um die verwittwete Anna auf offener Straße am Sarge des von ihm gemordeten Königs und mit dem Bewußtsein, der Mörder ihres Gatten zu sein, vielfach getadelt und vertheidigt. Ich selbst habe in letzter Beziehung darüber genug gesagt,*) um hier noch mehr hinzuzufügen. Denn es kommt mir an dieser Stelle nicht auf die Vertheidigung des Dichters wegen dieser Kühnheit an, zu welchem sein jugendlich-poetischer Muth jeden Falls mit unwiderleglichen Gründen genöthigt worden ist. Vielmehr habe ich hier nur hervorzuheben, wie schon bei dieser Handlung die Lüge seiner Worte „Ich bin ich selbst allein" und „ich bin gewillt ein Bösewicht zu werden" an den Tag tritt. In diesen Worten liegt fast die trügerische Meinung, eine Kraft zu besitzen gleich der Lucifers, der, nachdem er aus dem Himmel herabgestürzt war, dennoch den Funken des göttlichen Ursprungs in sich birgt. Aber in der Lüge des kleinen menschlichen Wesens gegen sich selbst wurzelt auch zugleich der Keim der eignen Verdammung, der schon mit diesem ersten Versuche eines dämonischen Willens zur weiteren Entfaltung gelangt. Allerdings vergessen wir — und so hat es die Intention des Dichters gewollt — über den Triumph, welchen die Heuchelei hier feiert, den im Hintergrunde stehenden Schatten der Vergel-

*) Shaksp.-Jahrbuch VIII. p. 250 ff.

tung in der furchtbaren Zukunft, die sich Richard in diesem Schritte selbst bereitet. Es hieße auf eine kleinliche Detailmalerei Anspruch machen, wenn wir vom Dichter fordern wollten, er hätte uns nun auch die Hölle dieser Ehe schildern sollen. Indessen hat er doch dieser untergeordneten Verpflichtung — die schon von unserer Phantasie zur Genüge erfüllt werden kann — einigermaßen genügt, indem er A. IV. Sc. 1. von der unglücklichen Anna selbst ein Bild ihres Zusammenlebens mit Richard andeuten läßt — nur ein leises Vorspiel von dem, was wir in A. V. Sc. 3 in den furchtbarsten Accorden ausgeführt finden. Ueberdieß verlangen Sie nicht von dem Dichter, daß er den gigantischen Kampf des mächtigen Willens mit der noch erhabeneren Macht seines Gewissens überall in den Vordergrund seiner Darstellungen bringen soll. Verlangen Sie aber auch nicht von mir, daß ich mit mäkelnder Genauigkeit überall die unläugbare Fortdauer dieses inneren tragischen Conflictes nachweisen solle. Es mag genügen, daran zu erinnern, wie derselbe Mann, der sich rühmte, er selbst sei allein, der also nur auf seine Kraft sich steifen zu können meinte, überall der Menschen und ihrer Hülfe bedarf, hier an den niederträchtigen Buckingham sich anlehnen, dort der Bürgerschaft von London für die Ermordung des Lord Hastings mit einer Maskerade und einer vorausgeschriebenen Manifestation eine versöhnende Erklärung geben und endlich von dem erbärmlichen Lord Mayor von London mit seinen Genossen sich bitten lassen muß, die Krone anzunehmen. Wir könnten noch hinzufügen, es würde fast scheinen, als lasse er sich um den angemaßten Ruhm, ein Bösewicht zu sein, durch andere noch verächtlichere Schurken betrügen, wenn der Dichter nicht die mächtige poetische Erscheinung Richards mit so übermenschlichen Befähigungen des Willens zum Bösen ausgestattet hätte, daß wir trotz ihrer sittlichen Verworfenheit eine zitternde Ehrfurcht vor dieser Individualität empfinden.

Doch mit seiner Thronbesteigung, mit dem Abfall Buckinghams und der Ermordung der Prinzen im Tower tritt allerdings der Moment ein, wo er erreicht hat, was er wollte, nicht weil er König, sondern weil er nun wirklich der Bösewicht ist, der er sein wollte. Aber diese verruchte Absicht war nun nicht mehr sein Geheimniß, wie er sich dessen bisher lügenhaft geschmeichelt hatte, sondern die Umstände hatten ihm wider Willen die Maske abgerissen. Man hat mit fast allgemeiner Uebereinstimmung den Fluch der Mutter A. IV. Sc. 4 als den kritischen Wendepunkt in seinem Character oder richtiger in seiner trotzigen Gesinnung angesehn. Ich will auch dieser Annahme nicht unbedingt widersprechen. Nur muß ich den Vorbehalt machen, daß der Eindruck dieses mütterlichen Fluches weniger unmittelbar als mittelbar durch das, was schon mit den obenberührten Momenten in seinem Innern vorgegangen war, auf ihn wirkt. Die Weigerung Buckinghams, das letzte und schwerste Verbrechen zur Befestigung Richards auf dem Thron ohne ausdrücklichen Befehl zu übernehmen, war der erste Rechnungsfehler in seinem scharfsinnig erdachten System. Bis hierher konnte er sich mit der Lüge schmeicheln, daß alle zu seinem Zweck begangenen Verbrechen, wenigstens in den Augen der Welt, auf den Schultern Anderer lasteten. Die Worte, die er A. I. Sc. 3 ausspricht, hatte er bisher treulich befolgt.*) Alles, was seiner Usurpation gedient hatte, konnte er zur Noth Buckingham, den er A. II. Sc. 2 anredet: „Mein andres Selbst! Du meine Rathsversammlung, Orakel und Prophet", zur Last legen und es würde ihm ein Leichtes gewesen sein, ihn vor den Augen der Welt die für ihn verübten Verbrechen büßen

*) Ich thu das Böse und schreie selbst zuerst.
Das Uebel, das ich heimlich angestiftet,
Leg' ich den Andern dann zur schweren Last.

zu lassen, wenn er nur das letzte und schwerste noch ausgeführt hätte. Die Anordnung dieser entscheidenden Scene (A. IV. Sc. 3) kann wenigstens leicht zu dieser Anschauung führen. Kurz nachdem Buckingham den König durch sein Zaudern verletzt und verlassen hatte, giebt dieser mit übereilter Entschlossenheit den verhängnißvollen Befehl, und kaum ist jener zurückgekehrt, so hören wir von Richard zum ersten Male die Sorge wegen der Erfüllung der zu Gunsten Richmonds und der hinsichtlich seines Todes ausgesprochenen Prophezeihungen. Diese Wendung seines Gemüths ist neu, und es läßt sich denken, daß bei den ohnedies schon aufgeregten Empfindungen der Fluch der Mutter ihn auf eine Weise erschüttert, wie es unter andern Umständen nicht möglich gewesen sein würde.

Unter allen Umständen ist die unmittelbar darauf folgende Scene der Werbung um die Prinzessin Elisabeth in dieser Verbindung von tiefsinniger Bedeutung. Während man sie wiederholt als eine Parallele mit der Annascene angesehn und getadelt hat, scheint sie mir vielmehr als der Gegensatz gegen dieselbe von der berechtigten poetischen Intuition des Dichters bedingt, wiewohl ich zugeben kann, daß es ihm, bei größerer Reife in der Kunst der dramatischen Composition, vielleicht gelungen sein würde, seinen Zweck mit bescheideneren Mitteln zu erreichen. In Bezug auf eine frühere Aeußerung wiederhole ich, daß zwar nach des Dichters Intention die Königin nicht für überwunden von Richards Virtuosität in der heuchlerischen Ueberredungskunst angesehn werden solle, daß aber, abgesehn von der historischen Dunkelheit des ganzen Handels, der Schwerpunkt der Bedeutung nicht auf der Rolle, welche die Königin dabei spielt, sondern auf der tragisch motivirten Erniedrigung Richards zu diesem Schritte beruht. Wo ist der trotzige Stolz dieses Mannes geblieben, der Alles nur auf die Kraft seines verbrecherischen Willens setzt? Nicht blos, daß er sich gegen dieselbe Frau,

die er mit geringschätzendem Hasse verfolgt, auf deren Namen er das Brandmal einer unehelichen Verbindung mit dem König gedrückt, der er einen Bruder und drei Söhne ermordet hatte, im Gefühle des Unvermeidlichen, auf eine schmachvolle Weise bis zur schmeichelnden Bitte erniedrigen muß. Er kann auch dem Eindrucke nicht entgehn, daß der Triumph, den seine Kunst der Heuchelei über Anna davon trug, in diesem Falle mehr als zweifelhaft ist. Und ich will es nicht in Abrede stellen, daß seine hastige Unruhe in den nächsten Scenen in engster Verbindung mit diesen Empfindungen steht.

Doch wozu auch die peinliche Verfolgung dieser Einzelheiten, da der immer mehr fortschreitende Sieg des Gewissens über die Kraft des Willens mit der äußersten poetischen Begabung bis zu der endlichen Katastrophe folgerichtig dargestellt ist. Denn ich glaube mit vollem Rechte, nicht den Tod Richards in der Schlacht, sondern seine gänzliche moralische Niederlage unter der siegenden Gewalt seines Gewissens in der großen Traumscene und dem darauf folgenden Monologe als die eigentliche Katastrophe der persönlichen Tragödie „Richard III." ansehn zu sollen. Welche furchtbarere Strafe und welche vernichtendere Rache kann von der poetischen Gerechtigkeit gefordert werden, als das in Richards Monologe ausgedrückte Gefühl von seiner Zermalmung unter der Wucht des Geschickes, das er sich selbst mit bewußter Absicht bereitet hat, indem er mit verwegenem Trotze sich das Ziel steckte zur Befriedigung seines allein stehenden Ichs dem Gewissen den Krieg zu erklären und zum Bösewicht zu werden? Die scharfsinnig berechnete Absicht des Dichters steht nicht im Vordergrunde meiner Betrachtungen. Ich urtheile im Wesentlichen nur nach der Erscheinung. Doch aber kann ich es nicht für das Werk einer zufällig günstigen Inspiration halten, daß in diesem Monologe genau dieselben Gedanken wieder anklingen,

auf welche Richard seine ganze Handlungsweise gründete, daß sie aber im Gegensatz zu dem verwegenen Vorsatz der gewissenlosen Ueberhebung jetzt als die erschütterndesten Vorwürfe des eigenen Gewissens auftreten. Dahin gehört das Wort:

What, do I fear myself? there's none else by:
Richard loves Richard, that is, I am I.

Noch bedeutsamer ist das Andere:

I am a villain.

Ist es doch als sollten wir bei jenem an das Wort

I am myself alone,

und bei diesem an das:

I am determined to prove a villain

erinnert werden und empfinden, daß das Bewußtsein, das vorgesteckte Ziel erreicht zu haben, von dem Gewissen selbst als das flammende Schwert der Gerechtigkeit zur Vernichtung des vollendeten, auf sein Ich sich stützenden Bösewichts gebraucht werde.

Doch ich verzichte in stummer Bewunderung für die unergründliche Tiefe dieses großen Poems auf jede weitere Auslegung. Nur das lassen Sie mich noch hinzufügen, daß, meines Erachtens, noch niemals versucht worden ist, eine größere Aufgabe zu lösen, als diesem jugendlichen Werke Shakspere's zu Grunde liegt, daß aber auch vielleicht die volle jugendliche Frische und Kraft dazu gehörte, diesen kühnen Griff in die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens mit instinctiver Genialität zu thun. Und es wird von den Gegnern der Shaksperomanen, welche vor kurzem einen neuen Angriff auf das angebliche Vorurtheil über Shakspere's poetische Größe versucht haben, kaum bewiesen werden können, daß die wahre Bedeutung der Tragödie in großartigerer Weise zur Anschauung gebracht werden könne, als in diesem Schluß-

drama der Tetralogie des Hauses York. Zum endlichen Schluß dieser vielleicht zu weit ausgedehnten Betrachtungen darf ich die Erklärung nicht unterdrücken, daß ihnen nur deshalb der weite Raum zugewiesen werden konnte, weil in diesen Jugenddramen mit ihrer Ueberfülle an Begebenheiten und Gestalten der bedeutsamste Theil der Geschichte von der Entwickelung des Dichters und seiner Vorbereitung für die großen Aufgaben seiner künftigen Laufbahn eingeschlossen liegt.

IV.

Die Comödie der Irrungen. Die beiden Veronesen. Liebes Leid und Lust. Romeo und Julia.

P. P.

Daß die in unserer letzten Unterhaltung besprochene Tragödie, Richard III., gewissermaßen einen epochemachenden Markstein in der Entwickelungsgeschichte Shakspere's bildet, wird wohl kaum ein Gegenstand des Streites sein können. Aber stehn wir mit der Zeit zwischen 1595 und 94 — denn später wird man die Abfassung dieses Drama's nicht setzen wollen, — auf einer bedeutsamen Stufe von Shakspere's poetischer Entfaltung, so können wir doch noch kein vollständiges Bild von seiner emporwachsenden Individualität gewinnen, ohne die andern in diese Periode fallenden dramatischen Schöpfungen, die allerdings von fast entgegengesetztem Character zu sein scheinen, genauer betrachtet zu haben. Daß er bereits damals, als R. Greene den unzünftigen Dramendichter leidenschaftlich angriff, den Beifall des Publicums mit Comödien gewonnen haben müsse, geht aus der in demselben Jahre, 1592, von Chettle gegebenen Apologie hervor. Dessen Worte: „seine unterhaltende Anmuth als Schriftsteller" (his fascetious grace in writing) — von welcher er nach Berichten Anderer redet, — können

unmöglich auf etwas Anderes bezogen werden, wenngleich zu vermuthen steht, daß Chettle bis dahin Shakspere als Verfasser von Lustspielen noch nicht selbst gekannt habe. Auch zweifeln selbst die ältesten Commentatoren nicht daran, daß die drei Lustspiele, die Comödie der Irrungen, die beiden Veronesen und Liebes Leid und Lust in der Zeit zwischen 1591 und 1594 geschrieben worden seien.

Ich wage kein entscheidendes Wort darüber auszusprechen, welches von diesen drei Lustspielen das älteste sein könne. Hält man sich nur an die jedem eigenthümliche Sprache, so kommt man gerade auf diesem Wege in kaum lösbare Zweifel. Denn man begegnet dabei bald Symptomen des Fortschritts, bald wieder Anzeichen von geringerer Sprachfertigkeit im Vergleich des einen mit den anderen. Noch ungewisser wird man, wenn man das Verhältniß der weiblichen Endungen zu den männlichen nach Dr. Hertzbergs Anweisung allein für entscheidend ansehn sollte. Darnach müßte Love's labour's lost unbedingt das ältere unter allen dreien sein. Auch würden sich dafür noch andere Gründe anführen lassen, wie wir später genauer besprechen werden. Dagegen verwirrt sich das Urtheil wieder von Neuem, wenn man die Behandlung des Stoffes nach den allgemeinen Anforderungen an eine gut organisirte Comödie zu beurtheilen sucht. Wir werden in der Folge sehn, daß unter diesem Gesichtspunkt die Comödie der beiden Veronesen für die schwächste und daher für die voraussetzlich erste Arbeit gehalten werden dürfte. Dazu kommt ferner der Umstand, daß Shakspere für das Lustspiel weit weniger maßgebende Muster zu Gebote standen, als für die Tragödie. Ich muß Sie hier daran erinnern, was ich Ihnen vorlängst über den Zustand der dramatischen Poesie vor Shakspere ausgesprochen habe. Die Beispiele, wo es den Dramatikern auf die Darstellung einer komischen — ich meine nicht blos lächerlichen — Verwickelung ankam, sind vor Shakspere

noch sehr selten. Es ist schon genug, nur darauf hinzuweisen, daß der englischen Kritik die früher Ihnen genannten Stücke: Ralph Roister Doister und Gammer Gurton's Needle, als wesentliche Fortschritte in der komisch-dramatischen Poesie gelten müssen. Nehmen wir Alles zusammen, was nach diesen und anderen Zeugnissen bis zu Shakspere's Zeit für komisch galt, so finden wir kaum mehr als das Bedürfniß, Lachen zu erregen. Wir dürfen noch einen Schritt weiter gehn, wenn wir uns des allgemeinen Beifalls erinnern, welchen der Komiker Tarlton genoß. Vielleicht gehört es zu den schwersten Aufgaben, sich ganz in den Geist der Zeit von Shakspere in Bezug auf ihre Empfänglichkeit für Scherz und Witz zu vertiefen. Denn der nüchternen Richtung der Gegenwart wird es oft geradezu unmöglich fallen, das wahrhaft Komische in den Proben derber Scherze, welche uns aufbewahrt sind, zu entdecken und daher zu begreifen, wie dieselbe gebildete Welt, welche sich an den unläugbar tiefsinnigen Schöpfungen auf dem Boden der Tragik erbauen konnte, an denselben nicht blos Geschmack zu finden, sondern fast mit leidenschaftlicher Vorliebe zu hängen vermochte. Für unseren Zweck folgt daraus, daß Shakspere für seine ersten Schritte auf der Bahn der komischen Dichtung für die Bühne einen noch überaus dürftig vorbereiteten, wenn nicht einen fast noch rohen Boden vorfand. Es kann daher nahe liegen zu vermuthen, daß er dabei von Haus aus nur auf Versuche von sehr unsicherem Erfolg ausging. Hätte dieß einige Wahrscheinlichkeit, dann dürfte es auch glaublich scheinen, daß ihm nach einem gelungenen Versuche ein späterer weniger geglückt sei, je nachdem ihm momentane Stimmung oder Begeisterung mehr oder minder zu Hülfe gekommen war, bis es seinem Ingenium glückte, sich selbst den Boden für das komische Drama im höheren Sinne des Wortes zu schaffen. Es darf also mißlich scheinen in dieser ersten Periode nur darnach über das Alter des einen oder anderen

Drama's urtheilen zu wollen, ob die Erscheinung in mehr oder minder poetischer Vollendung ausgeführt sei. Bei dieser Unsicherheit in formeller, wie materieller Beziehung muß ich Sie bitten mir zu gestatten, daß ich die uns vorliegenden Comödien in einer nach eigenem Gutdünken gewählten Reihenfolge bespreche.

Wenn ich also in erster Stelle von der Comödie der Irrungen rede, so dürfen Sie nicht meinen, daß ich dieses Drama für das älteste unter allen dreien ansehe. Die Entstehungszeit desselben ist genau in die Zeit zwischen 1589 und 1593 zu verlegen. Doch kann man weiter gehn, indem man annimmt, daß das Stück Ende 1590 oder Anfang 1591 geschrieben sein müsse. Theobald machte zuerst darauf aufmerksam, daß die Stelle in A. III. Sc. 2. 125 ff. diesen Anhalt gewähre. Nachdem Dromio von Syracus die Köchin im Haus des Antipholus von Ephesus, welche ihn, in der Meinung, daß er ihr Ehemann, der andere Zwillingssklave, sei, mit aufdringlichen Liebkosungen verfolgt, einer Weltkugel verglichen hatte, und sein Herr ihn fragt, wo Frankreich zu suchen sei, antwortet er: „in her forehead, armed and reverted, making war against her hair.*) Der wörtliche Sinn bezeichnet eine schmutzige Krankheit. Das konnte unmöglich der vorherrschende Zweck des Dichters sein. Vielmehr liegt die Pointe in dem Doppelsinn von hair das (Haar) und heire (der Erbe). Bekanntlich war Frankreich nach der Ermordung Heinrichs III. 1589 an das Haus Bourbon heimgefallen — reverted (term. techn.) — aber gegen den rechtmäßigen Erben, Heinrich IV., empört, bis dieser, im Jahre 1593 den evangelischen Glauben abschwörend, zur katholischen Kirche übertrat und darauf allseitig anerkannt wurde. Dieser Erfolg war schon um 1590—91 durch eine Unterstützung angebahnt, welche ihm die Königin

*) Folio: making warre against her heire.

Elisabeth gewährt hatte. Die Anspielung darauf lag also damals der Theilnahme des englischen Publicums sehr nahe.

Man hat die Originalität dieses Stückes ebenfalls bestreiten wollen. Indem sich der Stoff mit dem von den Menaechmi des Plautus ziemlich identisch zeigt, auch einige Einzelnheiten mit diesem alten Stücke thatsächlich übereinstimmen, ist angeführt worden, daß von dieser Comödie vor der im Jahre 1595 veröffentlichten Uebersetzung von W. W. (wahrscheinlich William Warner) keine Uebertragung in das Englische existirt habe, und Shakspere ohne allen Zweifel zu unwissend gewesen sei, das Original des Plautus zu lesen. Deshalb könne er dieses Stück nur einer anderen Bearbeitung desselben Stoffes entlehnt haben. Auch führt Payne Collier ein oder zwei Stücke von ähnlichem Titel an, welche vor der Zeit Shakspere's am Hofe der Königin aufgeführt worden seien. Der Titel des einen: Historie of Ferrar, hat zwar gar keine Bedeutung für diese Behauptung, und geht wahrscheinlich auf ein Drama von anderem Inhalt. Indessen vermißt sich Ritson doch, die von Shakspere herrührenden Stellen von den aus dem alten Stück übrig gebliebenen unterscheiden zu können. Was wir von solchen Behauptungen zu halten haben, und wie wenig es der Mühe verlohnt, sich auf eine eingehende Widerlegung derselben einzulassen, wissen wir schon aus früheren Besprechungen. Anziehender könnte die Frage sein, ob Shakspere die Hauptzüge des Stoffes aus dem Original des Plautus entnommen habe oder durch eine andere Vermittelung dazu gelangt sei. Ich habe zwar früher meine Hinneigung zu jener Meinung unverholen ausgesprochen,*) weil ich bei oberflächlicher Vergleichung der Menaechmi von Plautus mit diesem Stücke viele Anhaltepunkte dafür zu finden glaubte, und annahm, daß unsere Unwissenheit über

*) Shakspere-Jahrbuch II. p. 37 ff.

die Ausdehnung von Shakspere's Schulkenntnissen kein hinreichender Grund sei, um seine Bekanntschaft mit dem Original des Plautus zu bezweifeln. Auch habe ich damals die Differenzpunkte zwischen diesem und Shakspere genauer hervorgehoben. Doch unterwerfe ich mich der Ausführung Hertzbergs*) von der entgegengesetzten Ansicht auf Grund einiger Einzelnheiten, nach welchen meine frühere Meinung für hinlänglich widerlegt gelten kann. Es mag also immerhin sein, daß derselbe Stoff schon vor Shakspere bearbeitet und diese Vorarbeit von ihm benutzt worden sei. Aber wir kennen auch aus mehreren anderen Beispielen, wie wenig er in der Regel solchen älteren Stücken entlehnte, und wie er vielmehr durchweg aus denselben sich eine neue und selbständige Erscheinung zur originalen Verarbeitung bildete.

Bei dem Allen bleibt es mir dennoch von nicht geringem Interesse, daß er sich zu einem seiner frühesten Arbeiten einen Stoff aus der alten classischen Zeit wählte. Bei dem lyrisch-epischen Gedichte Venus und Adonis war er in demselben Falle; wenn auch seine Lucretia nicht auf eine classische Quelle zurückzuführen ist, und Titus Andronicus höchstens einer mittelalterlichen Vorarbeit entnommen sein kann, so gehören doch alle diese Stoffe der Vorzeit von der romantischen Richtung an, welche erst später die Gemüther in England beherrschte. Man wird daher versucht zu glauben, er sei in dieser frühesten Periode von denjenigen Eindrücken noch völlig erfüllt gewesen, welche er aus seiner Schul- und Jugendzeit mit herüber genommen hatte; wogegen ihm erst später die Anschauung des gerade seinen Zwecken recht entsprechenden Reichthums der neueren italienischen Romantik in den zahlreichen Novellen dieser Literatur aufgegangen sei. Denn auch die historischen Stoffe seiner Dramen dieser Art müssen, wie wir gesehn haben,

*) Shakspere-Uebersetzung Bd. VIII. p. 185 ff.

mit seinen Jugenderinnerungen genau zusammengehangen haben. Freilich mußte er hinsichtlich der Form bei der literarischen Welt von London in die Schule gehn. So ist es denn auch wahrscheinlich daraus entstanden, daß er sich in diesem Stücke bei der Ausarbeitung des Dialogs noch sehr an den Reim hält, wiewohl dieser durch den Vorgang von Marlowe aus der dramatischen Poesie schon sehr verdrängt worden war. Vielleicht schien seinem Gefühle nach diese schon im Veraltern begriffene Form deshalb am angemessensten für diesen Stoff, weil er mit denen verwandt war, die von den Vorgängern Marlowe's am meisten geliebt werden. Vielleicht aber war es auch, daß er damals in die Ausarbeitung der episch-lyrischen Gedichte, Venus und Andonis und Lucretia, schon sehr vertieft war, und dadurch zum vorherrschenden Gebrauch dieser Form verführt wurde. Unter allen Umständen ist diese formelle Eigenschaft des vorliegenden Drama's in gleichem Maße ein Symptom seiner frühen Entstehung, wie die Breite des epischen Tones in der Eingangsrede des Aegeon. Beides ist dem dramatischen Character nicht eben günstig, und doch ist der poetische Inhalt gerade in den Stellen, wo der Reim zum Nachtheil der dramatischen Lebendigkeit zu sehr vorherrscht, so anziehend, daß man selbst diese Schwäche lieb gewinnen kann.

Welches auch die Vorarbeit, nach welcher Shakspere gearbeitet hat, gewesen sein mag, so müssen wir doch annehmen, daß sie das Original mit ziemlicher Treue wiedergegeben hat. Demungeachtet dürfen wir dennoch die ganze Conception für sein Eigenthum halten, und es ist für die Beobachtung seiner dramatisch-poetischen Entwickelung wichtig, daß sich hier schon der organisch ordnende Geist beurkundet. Er erfand zu der alten Fabel nicht blos das seltsame Naturspiel, daß außer dem Zwillingspaare der Hauptpersonen ein zweites zu gleicher Zeit von einer Sklavin geboren und Mann für Mann zum lebenslänglichen Begleiter der Brüder bestimmt wurde. Auch

der Vater, Solinus, und die Mutter, Aemilia, sind mit ihrer Theilnahme an der Handlung von ihm erdacht.*) Dazu kommt, daß er die Fabel wesentlich verbesserte durch das Verhältniß des in der Heimath befindlichen Zwillingsbruders — der bei Plautus Sosikles heißt — zu seiner Frau. Wenngleich beiden Dichtungen das gemein ist, daß das eheliche Verhältniß durch eine überreizte Zärtlichkeit und Eifersucht der Frau gestört wird, so ist doch der Unmuth des Antipholus von Ephesus gegen Adriana weit erschöpfender motivirt. Wir können an dem Verdruß des Einen und der Andern Antheil nehmen, wogegen es bei Plautus einen abstoßenden Eindruck macht, daß Sosikles sich über seine Frau wie aus dem Stegreif beklagt, und, um Rache an ihr zu nehmen, ein Kleid aus ihrer Garderobe entwendet, das er einer Curtisane bestimmt. Dieß Gewand wird nun durch die Verwechselung der beiden Brüder

*) Während ich dieß schrieb, hat Hr. Dr. Paul Wislicenus (in: „Literatur, Wochenschrift für das nationale Geistesleben der Gegenwart" Nr. 1 u. 2) unter dem Titel „Zwei neu entdeckte Shaksperequellen" auf sehr sinnreiche und eingehende Weise darauf aufmerksam gemacht, daß Shakspere zu der Erfindung des Doppelzwillingspaares und der damit zusammenhängenden Scenen durch den Amphitruo des Plautus veranlaßt worden sei. Die genaue Verwandtschaft des in diesem Stücke vorkommenden Streites zwischen dem wirklichen Sklaven Sosia und dem in dessen Gestalt verkleideten Mercur mit der Scene in den Irrungen, wo dem Antipholus von Ephesus und seinem Sklaven durch den Dromio aus Syracus das eigne Haus versperrt wird, ist gleich vielem Andern so genau nachgewiesen, daß — wer auch diese Scenen ursprünglich erfunden haben mag — mit dem Amphitruo des Plautus unzweifelhaft bekannt gewesen sein muß. Ich finde darin nur eine neue Bestätigung der schon früher ausgesprochenen Ueberzeugung, daß wir alle Ursache haben, den Zweifel über Shakspere's Bekanntschaft mit den lateinischen Originalen aufzugeben. Es ist überhaupt eine unberechtigte Zumuthung, an diesem Zweifel, wie an einem Glaubenssatze, festzuhalten, weil wir eben so wenig positive Gründe und Beweise für Shakspere's Unfähigkeit den Plautus im Original zu lesen haben, als wir im Stande sind nachzuweisen, wie ihm diese Befähigung zugegangen sein könne.

ein Mittel zur Vermehrung der Verwirrung. Wir müssen also annehmen, daß der fremde Zwillingsbruder, an den es auf diese Weise gekommen ist, sich immerwährend mit demselben schleppt. Um wie viel natürlicher ist es daher, daß Shakspere an dessen Stelle eine goldene Kette setzt, welche der Frau bestimmt, aber vom Goldschmidt zu spät abgeliefert, an den anderen Zwillingsbruder gekommen war, und daß dieser mit zu großer Sorglosigkeit sich mit derselben schmückt, wodurch dann die Verwickelung auf eine weit annehmlichere Art, als bei Plautus, noch mehr verknüpft wird. Auch das Mißverständniß der Frau, ihren Mann für irrsinnig zu halten, was allerdings von Plautus schon erfunden war, ist von Shakspere weit sinnreicher motivirt. Endlich verdanken wir dessen Erfindung die reizende Erscheinung der Schwägerin von Antipholus von Ephesus (bei Plautus Sosikles), Luciana. Auf die Scene, wo sie gegen den verkannten Antipholus von Syracus, in der Meinung, daß er ihr Schwager sei, abmahnend und zuredend am meisten in den Vordergrund tritt, geht vorzugsweise meine obige Bemerkung über den durch Reimcouplets allzusehr geschmückten Dialog; und doch ist gerade diese Scene mit der ganzen Wärme einer jugendlich frischen Phantasie erfüllt.

Coleridge hat die Bemerkung gemacht, daß das Drama mehr den Character einer Farce als einer Comödie trage. Denn nur unter dieser Bedingung könne es für erlaubt gelten, die größten Unwahrscheinlichkeiten über einander zu häufen, und dazu gehöre doch vor Allem die Fiction eines doppelten Zwillingspaares. Ich kann zuerst nicht zugeben, daß darin der wesentliche Unterschied der Comödie von der Farce oder Posse liege. Er scheint mir vielmehr darin zu bestehn, daß bei der wahren Comödie ebenso wie bei der Tragödie die in sich selbst abgeschlossene Begebenheit die Hauptsache bilde, und daß diese Abgeschlossenheit uns durch den Causalnexus zwischen

dem Aeußeren der entscheidenden Ereignisse und dem Innern der handelnden Personen einleuchtend werde. Also Schicksale und Charactere oder Gesinnungen sollen in einer bestimmten Beziehung gegen einander stehn. Wo aber die Willkür eines launenhaften Zufalls allein die Herrschaft führt und Gesinnung oder Character von untergeordneter oder selbst gleichgültiger Bedeutung sind, wo also das Ganze nur den Zweck hat, Lachen zu erregen, ohne theilnehmende Empfindungen für die handelnden Personen zu erwecken, da dürfen wir nur von einer Posse oder Farce reden. Wir werden finden, welche von diesen beiden Begriffsbestimmungen auf die Comödie der Irrungen paßt, wenn wir erst auf den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit geantwortet haben.

Das mag ich nicht zu läugnen versuchen, daß die ganze Verwickelung von dem abenteuerlichsten Character ist. Ich sehe aber nicht ein, warum wir uns gegen die Annahme der vermehrten Verwickelung einer an sich selbst ungewöhnlichen Begebenheit sträuben wollen, wenn diese vermehrte Verwickelung den Gesetzen der Natur eben so wenig widerspricht als die ursprüngliche. Ueberraschend, ungewöhnlich, ja selbst abenteuerlich kann es genannt werden, daß ein mannichfach verknüpftes Schicksal zwei Zwillingsbrüder von täuschender Aehnlichkeit sammt ihren Eltern von einander trennt, und daß sich diese wie jene unter komischen Verwechselungen endlich wiederfinden. Aber es ist nicht unnatürlich. Eben so wenig ist es unnatürlich, also auch nicht absolut unwahrscheinlich, daß sich der ungewöhnliche Fall einer Zwillingsgeburt bei zwei Müttern zu gleicher Zeit wiederholt, und daß die dienstlich untergeordneten Zwillingsbrüder jenen auf Lebenszeit beigegeben und dadurch die Verwechselungen und Verwirrungen vermehrt werden. Kann man das Eine glauben, so ist kein vernünftiger Grund vorhanden, um das Andere als unwahrscheinlich zu verwerfen. Aber es ist eine andere Seite in der ganzen

Handlung, auf welche der Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit scheinbar mit größerem Recht fallen könnte. Wie kommt es, so möchten wir fast fragen, daß Antipholus von Syracus, da er doch mit der ausdrücklichen Absicht, seinen Zwillingsbruder aufzusuchen, die Welt durchirrt, unter den gegebenen Umständen niemals den Gedanken faßt, die vielen Leute in Ephesus, die ihn als einen Bekannten grüßen, und ihn mit seinem Namen anreden, müßten doch wohl einen Mann kennen, der mit ihm zu verwechseln und also wahrscheinlich der Zwillingsbruder sei, den er suche? Die Unwahrscheinlichkeit steigt noch mehr, als er sich im Hause seines Bruders befindet, und von Adriana wie ihr Gatte behandelt wird. Es läßt sich kaum etwas Anderes drauf antworten, als daß es die Folge einer lustigen und also auch komischen Verblendung ist; und diese Verblendung muß natürlich noch zunehmen, als ihn für Luciana eine heftige Leidenschaft erfaßt. Ich hüte mich wohl, von einer scharfsinnig erdachten Absicht des Dichters zu sprechen. Aber die Erscheinung der verschiedenen Individualität der beiden Brüder sowohl als der beiden weiblichen Hauptpersonen ist unläugbar. Antipholus von Syracus ist durchaus von einer sorglosen Unbefangenheit und Leichtlebigkeit, wogegen sein Bruder sich überall von der Seite einer leidenschaftlichen Reizbarkeit darstellt. Daher liebt es jener, Alles, was ihm widerfährt, so wunderbar und seltsam es auch ist, sich nicht auf eine natürliche, sondern eben auch wieder auf eine wunderbare und seltsame Weise zu erklären. Er glaubt an Hexen und Zauberei, wo er in der Erinnerung an den Zweck seiner Reise auf den Gedanken eines natürlichen Zusammenhangs kommen sollte. Daher verwickelt er sich in die ihn umfangende Verwirrung nicht ohne eigene Verschuldung. Der Bruder auch, wiewohl er scheinbar im Rechte ist, macht durch seine leidenschaftliche Reizbarkeit Uebel ärger. So sind denn also beide, jeder in seiner Art, thatsächlich komisch, d. h. wir müssen

über die Verwickelungen derselben im Stillen lachen, und doch eine mitfühlende Theilnahme für sie empfinden. Derselbe Fall ist es mit Adriana und Luciana. Denn ohne Verblendung würde es zweifelhaft sein, wie beide nicht auf den Gedanken kommen können, daß eine Verwechselung der Person vorliegen müsse. Doch ist ihre Verblendung auch wieder so natürlich, daß wir an ihren Mißverständnissen Theil nehmen. Sie können mir leicht einwenden und ich will es gern zugeben, daß alles das nur leise angedeutet sei. Aber ich denke auch an nichts weiter auf der Seite des Dichters als an die instinctiv-poetische Ausströmung einer Erscheinung, welche mit allen Attributen ihrer Lebensfähigkeit sein Inneres erfüllt und ihn zur Versinnlichung genöthigt hat. Nur daran muß ich ausdrücklich festhalten, daß mit dieser organischen Gestaltung der Comödie der Character derselben als bloße Farce oder Posse aufgehoben wird, wenngleich die Vergegenwärtigung der bis an die äußersten Grenzen der Möglichkeit komisch verwickelten Begebenheit die ganze Thätigkeit des Dichters absorbirt zu haben scheint. Endlich kann ich nicht unterlassen zu bemerken, daß in dieser, wiewohl noch jugendlichen Schöpfung sich schon die ausgeprägte Eigenthümlichkeit Shakspere's meldet, mit dem Scherz und der Heiterkeit des Lebens immer auch den tiefen Ernst desselben in Erinnerung und zur Anschauung zu bringen.

Die beiden Veronesen werden wir von dem Standpunkte aus, über den wir uns zur Beurtheilung Shakspere's vereinigt haben, einer schärferen Kritik unterwerfen müssen. Die Commentatoren sind darüber einig, daß dieses Drama zu den frühesten Schöpfungen des Dichters gehört. Man hat es selbst für wahrscheinlich halten wollen, daß es sein erster Versuch einer selbständigen Schöpfung sei, nachdem er sich bis dahin nur mit der Umarbeitung älterer Stücke abgegeben habe. Wenigstens hat es der Voreingenommenheit

der älteren und neueren Commentatoren für diese Anschauung von den ersten Anfängen Shakspere's in der dramatischen Dichtung nicht gelingen wollen, die Spur einer Vorarbeit in dieser Hinsicht zu entdecken. Nur das ist ermittelt worden, daß Vieles von dem Stoffe einem Theil aus der Diana des Montemaior entnommen ist. Wiewohl die Uebersetzung dieses spanischen Romans ins Englische erst später erschienen sein soll, als man die Entstehung dieses Drama's setzen zu dürfen meint, ist doch, wie man anzunehmen berechtigt ist, die Bekanntschaft mit der bezüglichen Stelle Shakspere durch eine andere Vermittelung zugegangen. Eschenburg, Simrock und Payne Collier (Shakspere's library) geben uns Extracte von diesem Theile des spanischen Romanes, und es ist nicht zu bezweifeln, daß einige Situationen und Motive nur aus ihm entlehnt sein können. Außerdem soll Shakspere seinen Stoff aus einer Stelle von Philipp Sidney's Arcadia genommen haben. Ich weiß aber leider diese Stelle nicht genau zu bezeichnen. Bei alle dem hat die Conception noch so viel Eigenthümliches, daß die ganze Fabel des Stückes für Shakspere's Erfindung gelten kann.

Bei der ziemlich übereinstimmenden Meinung, daß diese Comödie im Jahre 1591 abgefaßt sein soll, komme ich hinsichtlich ihrer Sprache gewisser Maßen in Verlegenheit. Nach der weit häufigeren Verbindung der Verse ohne Rücksicht auf den Sinn und einen Abschnitt im Satze, sowie nach den weit zahlreicheren weiblichen Endungen möchte man leicht auf die Vermuthung einer späteren Abfassung kommen. Dabei ist es nicht möglich, sich mit der Annahme einer Ueberarbeitung zu helfen. Denn es ist von dieser Comödie kein Abdruck außer dem in der Folio 1623 bekannt. Auch scheint sie nach dem Mangel von Nachrichten über ihre Aufführung keine große Beliebtheit genossen zu haben. Jenen Zweifeln gegen eine frühe Abfassung steht wiederum die im Allgemeinen vorherr-

schende Naivetät der Sprache sowohl als der Darstellung entgegen. Nur dadurch wird diese Naivetät gestört, daß man einem Ueberfluß von Wortspielen begegnet. Auch möchte man nach diesem unläugbaren Vorwurf eben wieder mehr auf eine frühere Abfassung, als nach den entgegengesetzten Symptomen auf eine spätere Entstehung rathen. Denn es bedarf kaum der Erwähnung, daß sich Shakspere von dem in diesem Stücke auffälligen Mißbrauch der Wortspiele mit fortschreitender Reife sichtlich befreit hat. Daß er diese Ausdrucksweise für tadelnswerth erkannte, geht sogar daraus hervor, daß er sie in späteren Stücken in diesem Sinne gern den clowns und fools in den Mund legt.

Neben diesen äußeren Zeichen, die meines Erachtens nach reiflicher Prüfung mehr auf eine frühe, als eine spätere Entstehung hinweisen, fällt am meisten ins Gewicht der Gehalt des Ganzen und die Benutzung desselben zu einer dramatischen Einheit. Ich halte die Comödie der beiden Veronesen für das einzige Drama Shakspere's, von dem man bezweifeln könnte, daß es nach einer Erscheinung gearbeitet sei, welche sich dem Dichter mit dem unabweislichen Bedürfniß, dieselbe darzustellen, aufgedrängt habe. Was ich die specifische Atmosphäre bei anderen Dichtungen zu nennen pflege, ich meine die das Ganze beherrschende, eigenthümliche Stimmung, kann ich an diesem Drama nicht entdecken. Indem wir bei anderen Dramen unwillkürlich in diese Stimmung versetzt, ja fast wider unseren Willen hineingerissen werden, unterwerfen wir uns gern dem Glauben an die uns geschilderten Empfindungen und Situationen auch dann, wenn uns die Motive derselben nicht sofort vor Augen liegen. Ja wir lassen uns unter diesem magischen Einfluß nicht selten etwas ohne Widerstreben gefallen, was wir unter anderen Umständen leicht für unglaublich oder mindestens für unwahrscheinlich halten könnten; kurz indem der organisch harmonische Zusammenhang auf unbewußte Weise auf

unsere Imagination wirkt, tritt, wenigstens für den Moment, die Kritik in den Hintergrund. Was in diesem Drama vor unseren Augen vorgeht, gehört keineswegs an sich selbst zu dem Außerordentlichen oder Ungewöhnlichen. Die beiden Freunde, Valentine und Proteus, trennen sich unter Betheuerungen gegenseitiger Anhänglichkeit, die weder kühl noch excentrisch genug sind, um an ihrer Aufrichtigkeit zu zweifeln. Auch als Proteus von seinem Vater genöthigt wird, von seiner Geliebten, Julia, zu scheiden und dem Freunde nach Mailand nachzufolgen, ist in der Abschiedsscene zwischen den beiden Liebenden keine Spur, um einen sofortigen Treubruch des Mannes zu ahnen. Daß an dem Hofe von Mailand Valentine, der bisher von der Macht der Liebe nichts hat wissen wollen, sich mit der schönen Silvia in gegenseitiger Leidenschaft begegnet, ist ebenso wenig überraschend und unnatürlich, als daß Silvia zu einer Entführung bereit ist, um der Vermählung mit einem widerwärtigen Freier, den ihr der Vater aufdrängen will, zu entgehen. Bis hierher ist nichts vor unseren Augen vorgegangen, um auf den Eintritt einer Peripetie nur einigermaßen vorbereitet zu werden, wenn wir hören, daß Proteus, seiner Liebe zu Julia und seiner Freundschaft zu Valentine zum Trotz, für Silvia in Leidenschaft glüht und deshalb an seinem Freund zum Verräther wird. Von nun an kommt allerdings etwas mehr Zusammenhang in die Handlung. Valentine's Verbannung vom Hofe und seine Vereinigung mit noch anderen Verbannten, die sich zu einer Räuberbande verbunden hatten, ist genügend motivirt. Julia entschließt sich aus unüberwindlicher Sehnsucht nach ihrem Geliebten, ihm als Mann verkleidet nach Mailand zu folgen, ein Abenteuer, das eben so wenig kritischen Anstoß geben kann, als ihre schmerzliche Enttäuschung bei der Entdeckung von der Treulosigkeit des Proteus. Auch daß sie als Page Dienste bei diesem nimmt und als solcher die Bot-

schaften desselben an die widerstrebende Silvia ausführen muß, ist ein annehmliches Motiv in der Handlung. Bis hierher reicht mit wenigen Ausnahmen das Vorbild von Montemaior. Das Uebrige muß also, wenn die Angabe der Commentatoren richtig ist, aus Phil. Sidney's Arcadia entnommen sein. Silvia entflieht in Begleitung eines Hofmanns, der sie aber feige verläßt, als sie in demselben Walde, wo Valentine mit den Verbannten haust, angehalten wird. Und nun beginnt eine Scene, die so, wie sie im Texte steht, keiner Entschuldigung fähig ist. Proteus war Silvia gefolgt, trifft mit ihr in der Wildniß zusammen und bestürmt sie in brutaler Weise mit seiner Leidenschaft, während Valentine, im Hintergrunde verborgen, Zeuge dieser Handlung ist. Er schützt zwar Silvia vor den gewaltsamen Angriffen seines ehemaligen Freundes, ist aber unmittelbar darauf in der unerklärlichsten Weise bereit, seine Ansprüche an Silvia dem treulosen Proteus abzutreten. Doch jetzt verräth sich die als Page verkleidete Julia durch eine Ohnmacht, nachdem sie mit dem ebenfalls in die Hände der Verbannten gefallenen Herzog herbeigekommen war. Proteus erlangt von ihr und von Valentine und dieser vom Herzog Vergebung. Die Versöhnung wird allgemein, nachdem der vom Herzog seiner Tochter aufgedrungene Freier beseitigt ist, und Valentine mit Silvia, sowie Proteus mit Julia verbunden, kehren nach Mailand zurück.

Man hat zwar versucht die völlig unmotivirte Entsagung Valentine's auf seine Geliebte dahin zu entschuldigen, daß dieser nach des Dichters Meinung die leidenschaftliche Unterredung, in welcher Proteus mit Abscheu von Silvia abgewiesen wird, nicht gehört haben, sondern erst bei des Proteus brutalem Angriff auf die jungfräuliche Ehre Silvia's herzugekommen sein solle. Sie werden aber ohne mein Zuthun einräumen, daß diese Entschuldigung völlig machtlos ist. Die einzige Erklärung ist in einer von Dr. Hertzberg, in der Ein-

leitung zu seiner Uebersetzung, aufgestellten Hypothese zu finden. Man muß glauben, und Hertzberg weist ziemlich genau nach, daß das Manuscript des Dichters gegen den Schluß verstümmelt worden und dadurch ein motivirendes Mittelglied in der Handlung verloren gegangen sei.

Indessen wird der harmonische Organismus der Gesammthandlung durch diese eine Emendation nicht gerettet. Außer Allem, was bisher angemerkt worden, fällt es auf, in welcher Weise die beiden Clowns des Stückes, Speed, der Diener von Valentine, und Launce, der des Proteus, zur Darstellung gebracht sind. Ueber die Derbheit ihrer Aeußerungen ist kein Wort zu verlieren; denn das englische Publicum damaliger Zeit war an noch größere Derbheiten gewöhnt. Aber daß keine der Scenen, in welcher sie auftreten, nur einigermaßen zum Fortschritt oder zur Motivirung der allgemeinen Handlung dient, ist im höchsten Grade anstößig. Hier allerdings ist es nicht möglich, den Verdacht abzuweisen, daß der junge Dramatiker dem Geschmack seiner Zeit einen allzufreigebigen Tribut gezahlt hat. Sobald man annimmt, was ich, wie Sie wissen, nicht einzuräumen liebe, daß das Komische schon in der Erregung der Lachlust liege, so wird man diese Clowns allerdings komische Figuren nennen können. Man kann selbst zugeben, daß der natürliche Witz, mit denen sie ausgestattet sind, alles das übertrifft, was von anderen gleichzeitigen Comödiendichtern versucht und hervorgebracht worden ist. Aber Sie werden eingestehn, daß sich die Nachsicht, die man gegen Middleton, Nash, Decker, Marston und selbst gegen Greene üben, oder mit der man die bekannten Tarltons jests beurtheilen kann, Shakspere's nicht würdig sein würde.

Nach dem Allen können Sie leicht durch die Versicherung überrascht sein, daß dieses Stück, trotz dieser namhaften Schwächen, von jeher eine große Anziehungskraft auf mich

ausgeübt hat. Vielleicht ist es nur eine ungegründete Vermuthung, daß Shakspere selbst mit feinem Tacte viele unvollkommene Versuche seiner Jugend vernichtet hat. Gewiß ist es dagegen, daß wir an allen, und selbst an seinen schwächsten Arbeiten nach den Spuren des noch völlig rohen Anfängers vergeblich suchen. Bei allen Schwächen, welche wir an seinen frühesten Historien gemeinschaftlich beobachtet haben, bleibt immer noch die Voraussetzung einer vorhergegangenen Uebung gerechtfertigt. Und so möchte ich denn gern glauben, daß sich zwar der Mangel an Uebung in der Befriedigung der Ansprüche von dem innersten Wesen des Drama's gerade an diesem Stücke mehr als an einem anderen manifestire, daß aber zugleich Symptome einer großen poetischen Begabung an ihm wahrzunehmen sind. Man wird nicht läugnen können, daß in den einzelnen Personen ein weit bestimmteres Streben nach individuell-characteristischer Abrundung, als bei anderen Dramatikern bemerkbar ist. Besonders in den beiden weiblichen Figuren finden sich die feinsten Züge der Empfindung. Wenngleich die Scene, in welcher Julia die Annahme des Briefes von Proteus verweigert und dann sich dennoch mit ächtweiblicher Schlauheit desselben bemächtigt, dem Original des Montemaior nachgeschrieben ist, so liegt doch in der Ausführung eine außerordentliche poetische Feinheit. Ich kann überhaupt eine gewisse Vorliebe für die Figur der Julia nicht läugnen, ohne doch auch an diesem Bilde Manches zu vermissen, was uns der reifere Dichter nicht schuldig geblieben sein würde. Seltsamer Weise erinnern einige nur nebensächliche Zuthaten an künftige Schöpfungen Shakspere's. Wenigstens habe ich bei der allerdings nur kurzen und fast unwesentlichen Musterung der Freier Julia's an die ähnliche Scene Portia's im Kaufmann von Venedig, bei ihrer Rolle zwischen dem Geliebten, Proteus, und ihrer Nebenbuhlerin, Silvia, an Viola denken müssen,

wenngleich Shakspere die in Montemaior enthaltene Verwickelung, daß sich die vergeblich umworbene Frau in den Pagen verliebt, hier nicht benutzt hat. Um in einem Bilde mich deutlich zu machen, darf ich sagen, daß mir die ganze Dichtung von Haus aus den Eindruck eines kommenden Frühlings, aber eines solchen gemacht hat, wo man sich eben erst an den schwellenden Knospen erfreut, und ihrer Entfaltung mit bestimmter Hoffnung entgegensieht.

Das letzte der drei obengenannten Stücke, Liebes Leid und Lust (Love's labour's lost) ist unter allen das bedeutendste, ja vielleicht für die Beurtheilung von Shakspere's poetischer Individualität und ihrer Entwickelung eins der wichtigsten. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß es spätestens 1590 geschrieben sein müsse. Ich habe schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß die Erwähnung eines berühmten Kunstpferdes, wie einer allgemein bekannten Sache, darauf zu deuten ist. Ein gewisser Banks ließ nämlich damals in London ein kleines Pferd sehn, das, wie wir später wiederholt erlebt haben, durch Zeichen mit dem Kopfe oder den Füßen allerlei Fragen beantwortete. In Tarltons jests wird der Begegnung dieses berühmten Komikers mit diesem Pferd, das den Namen Marocco führte, ausdrücklich gedacht. Da nun dieser 1588 gestorben ist, muß die Glanzperiode dieser Sehenswürdigkeit in dieses oder vielleicht in das nächstfolgende Jahr fallen. Wiewohl es in späteren Schriften noch zuweilen erwähnt wird, auch dadurch eine noch größere Berühmtheit erlangte, daß, wie man sagt, sein Besitzer in Rom der Hexerei angeklagt, mit ihm verdammt und verbrannt worden sei, läßt sich doch kaum annehmen, daß es lange genug im Gedächtniß geblieben sei, um nachher zu einer allgemein verständlichen Anspielung zu dienen. Vielleicht läßt sich auch die von dem König gewählte Maske als Moscoviten für diese Zeitbestimmung anführen, weil die schon früher unter der Königin Maria angeknüpften Verbindungen

mit dem Czar von Moskau zum Vortheil des Handels im Jahre 1589 erneuert und erweitert wurden. Endlich ließe es sich auch denken, daß die Verlegung der Handlung nach Navarra durch die Theilnahme der Engländer an Heinrich IV. von Frankreich, der mit dem Tode Heinrichs III. 1589 das Erbrecht auf dieses Königreich erlangt hatte, veranlaßt worden sei.

In der Sprache würden wir muthmaßlich ein noch festeres Anhalten gewinnen können, wenn wir nur darüber mehr, als sich vermuthungsweise annehmen läßt, mit Bestimmtheit wüßten, wann ungefähr die Sonette Shakspere's entstanden sein könnten. Denn das ist unzweifelhaft, daß die Sprache dieses Stückes mit der in den Sonetten innig verwandt ist. Im Gegensatz zu den anderen dramatischen Versen Shakspere's sind sie in dieser Comödie mit außerordentlicher Sorgfalt ausgearbeitet. Die Differenz, auf welche ich früher in dieser Hinsicht aufmerksam gemacht habe, ist hier weit mehr verwischt. Auch die überaus häufigen und oft alternirenden Reime tragen zu dieser Verwandtschaft wesentlich bei. Ueberdieß sind dem Texte selbst, wie darauf schon früher hingewiesen worden, mehrere Sonette und Einzelgedichte eingemischt, als deren Verfasser Shakspere sonstwo bekannt ist. Nur fällt es in dieser Hinsicht auf, daß das von Biron an Rosaline gewidmete Sonett, das durch eine komische Verwechselung an das Bauernmädchen Jaquenetta gelangt, nicht in fünf- sondern sechsfüßigen Jamben abgefaßt ist. Am schlagendsten spricht für die gleichzeitige Entstehung dieses Drama's mit den Sonetten die häufige Anwendung und zum Theil Ausführung derselben Gedanken. Die Lobpreisung der schwarzen Augen und des schwarzen Haares von Rosaline aus dem Munde Biron's, die mit dem 127. Sonett genau zusammenfällt, ist auf keinen Fall ohne Absicht eingewebt. Andere flüchtigere Reminiscenzen können dagegen mehr dahin gedeutet werden, daß die Phantasie des Dichters in dieser

Epoche seines Lebens sich mit süßer Gewohnheit in diesen Gedanken erging, und daß sie daher unwillkürlich seiner Feder entflossen. Es ist überhaupt schwer die Vermuthung abzuweisen, daß diese ganze höchst übermüthige Dichtung mit dem Verhältniß des Dichters selbst, auf das wir aus seinen erotischen Gedichten schließen müssen, in innigem Zusammenhang steht. Was sich darüber sagen läßt, ist zwar schon von Dr. Hertzberg ausgesprochen.*) Doch habe ich noch Einiges hinzuzufügen. Je mehr man das Verständniß der vielfach übel berufenen erotischen Gedichte Shakspere's auf dem Wege eines innigen zugleich und unbefangenen Eingehens auf seine poetische Individualität zu finden sucht, desto mehr wird man zu der Ueberzeugung kommen, daß es sich um ein Verhältniß handelt, das sich in Bezug auf seinen sittlichen Character unserer Beurtheilung und also auch unserem Richterspruch völlig entzieht. Ich möchte gleich mit den Worten Hertzbergs, aber in umgekehrtem Sinne beginnen. Hertzberg sagt: „Shakspere hat seiner Geliebten gegenüber gleichfalls die Augen offen; sie ist häßlich, er weiß es, ja er sagt es ihr: er sagt es in einer Liebeserklärung, die unter allen Liebeserklärungen in der Welt wohl nicht ihres Gleichen hat (Son. 130). Allerdings mag er diese niemals an ihre Adresse haben abgehen lassen." Ich glaube, man darf das Wort „häßlich" in den milderen Ausdruck „nicht schön" umstellen, und bei der Natur des Verhältnisses überzeugt sein, daß diese Liebeserklärung in die Hände der unschönen Geliebten gelangt und nicht mißfällig aufgenommen worden ist. Es ist nicht unerhört und kommt nicht einmal selten vor, daß Frauen, die

*) Shaksp. Uebersetzung Bd. VII. p. 25 ff. Wir verdanken dieser überaus werthvollen Einleitung zu L. L. u. L. die vortreffliche Uebersetzung der Sonette 127. 130—132, sowie denn überhaupt Hertzbergs Uebersetzung dieses gleich der einiger anderen Stücke Shakspere's von der größten Meisterschaft ist.

sich ihres Mangels an äußerer Schönheit bewußt sind, und sich nicht verbergen, von Manchen für häßlich gehalten zu werden, mit der Behendigkeit ihres Geistes eben so sehr durch Vorzüge, wie durch Schwächen über begabte Männer einen unwiderstehlichen Zauber ausüben. Die Erklärung liegt in dem Reiz, mit der die Anschauung der Gegensätze des Lebens auf das Gemüth und die Phantasie geistreicher Individualitäten zu wirken pflegt. Auf diesem Wege entsteht dann nicht selten eine Leidenschaft, an welcher der Verstand und das Herz gleichen Antheil haben, die aber doch vor der Vernunft niemals Gnade finden wird, wenn sich die Gegensätze nicht versöhnend ausgleichen. Ich glaube, alles das ist zutreffend auf Shakspere's Leidenschaft für seine schwarze Schöne, eben sowohl als auf Biron's Liebe zu Rosalinen. Nur trennt sich das eine Bild von dem anderen, wie Hertzberg richtig bemerkt hat, in dem Moment, wo zwischen Biron und Rosaline die Erkenntniß eintritt, daß eine gegenseitig beglückende Neigung nur eintreten kann, wenn das muthwillige Spiel des Verstandes und Witzes vor den Forderungen des Ernstes vom Leben zurücktritt. Bei Shakspere selbst wissen wir allerdings von einem solchen Moment nichts. Aber, wenn es überhaupt gestattet ist, uns bei dem räthselhaften Wesen von Shakspere's Individualität mit Hypothesen zu helfen, so wird es nicht unerlaubt scheinen zu fragen, ob nicht sein Verhältniß zu der schwarzen Schönen gewissermaßen eine nothwendige Stufe seiner Entwickelung bildete? Allerdings ist die Beantwortung dieser Frage unmöglich, so lange noch die sittliche Entrüstung über die sinnliche Verirrung vorherrscht. Ich möchte aber glauben, daß diese nur die untergeordnete Rolle gespielt habe. Wollen Sie mir die starken Ausdrücke in dieser Richtung aus seinen Sonetten entgegenhalten, so würde ich Sie darauf verweisen müssen, daß auch zwischen Biron und Rosaline Derbheiten vorkommen, die uns nach jetzigen An-

schauungen freilich anstößig sind, in jener Zeit aber, wo man Vieles, was jetzt verpönt ist, aussprechen konnte, den für uns verfänglichen Sinn nicht hatten. Doch handelt es sich überhaupt hier weniger um die Form, als um die Anschauung von dem inneren Wesen der Individualität Shakspere's nach den allgemeinsten Gesetzen der menschlichen Natur. Nun ist aber doch darüber schon im Allgemeinen kein Zweifel, daß in diesem, zwischen seiner Ankunft in London und dem Jahre 1590 oder 91 liegenden Zeitraum, wo dieses dramatische Gedicht entstanden ist, eine außerordentliche Wandlung vorgegangen sein muß. Was in diesem Drama an geistreichem Witz, an feiner poetischer Empfindung, an Erhabenheit der Anschauung von den Verhältnissen der Welt niedergelegt, und mit welcher Klarheit die seelischen Zustände der handelnden Personen, trotz des Uebermuthes in Scherz und Laune, dargestellt sind, davon finden sich in allen vorhergegangenen Dramen dieser Periode kaum mehr als die ahnungsvollen Spuren der Anlage. Ich muß als bekannt voraussetzen, was über den ganzen Sinn der Schöpfung von Ulrici, Kreyßig und Hertzberg zur Genüge ausgesprochen worden. Auch liegt es in dem Ganzen, wie in den Details deutlich vor Augen, daß Shakspere eine Richtung des Lernens, Wissens und Dichtens, der er wahrscheinlich selbst wider Willen allzusehr gehuldigt hatte, mit der ganzen Schärfe des Witzes in poetischer Laune und übermüthigen Scherzen züchtigt. War es denn nicht die Pedanterie der Schule und das unwillkürliche Prunken mit der Schülerweisheit, was Malone in dem unnöthigen Anbringen lateinischer Floskeln sowie in dem Uebermaß der Bilder und Metaphern aus der Mythologie und alten Geschichte im ersten Theil Heinrichs VI. und Titus Andronicus getadelt und zum Anlaß genommen hatte, um ihm diese Stücke abzusprechen? Und haben wir uns nicht selbst darüber verständigt daß in allen älteren Stücken ebenso wie in den episch-

lyrischen Gedichte noch manche Reminiscenzen von der Schülerbank in Stratford zu bemerken sind? Hier sind dagegen alle diese störenden Ornamente von den Reden der Mitglieder der feinen Welt fast ganz oder wenigstens soweit ausgeschlossen, daß sie nicht mehr belästigend auffallen. Alle diese gelehrten Brocken sind nur der Genossenschaft der untergeordneten Pedanten überlassen, von denen der Eine sich groß damit thut, dem Monde statt des gewöhnlichen Namens die ungewöhnliche Benennung Dictinna zu geben, und welche sammt und sonders mit der Darstellung der würdigen Helden, Pompejus der Große, Alexander der Große, Judas Maccabäus u. s. w. schmählich durchfallen. Auch die schon großen Theils veraltete Form der Alliteration entgeht nicht dem Spotte in dem Titel des Stückes und dem Gedichte des Holofernes auf den Spießer. Wer möchte behaupten, daß ihn dazu die erst vor Kurzem (1589) erschienene untermittelmäßige Uebersetzung der Georgica des Virgil von Abraham Fleming in vierzehnsilbigen Blankversen mit häufigen Alliterationen oder G. Peele's Vorliebe für diese Form verleitet habe? Doch auch die Mitglieder der höheren Stände werden nicht geschont. Die scharf pointirten Witzspiele nach der euphuistischen Mode sind im Munde der Damen und Herren mit ironischem Scherze persiflirt, und es ist unter Anderem sehr ergötzlich, wie über eins dieser Witzgefechte dem Bornirtesten Aller, dem Costard, eine treffende Kritik zugetheilt ist.

Das Alles geht zwar nur auf die Form, wogegen die Besprechung des dramatischen Inhalts noch vorbehalten bleibt. Aber es reicht schon hin, um auf obige Frage zurückzukommen. Wie nun, wenn es ermittelt oder erwiesen werden könnte, daß der geistige Umgang mit der unschönen, aber geistreichen Frau wesentlich dazu beigetragen hätte, daß Shakspere's Geist die poetische Welt in einer anderen Weise aufgeschlossen wurde, als er sie bis jetzt angeschaut hatte? Die Sache selbst werden

Sie nicht für unwahrscheinlich halten. Auch ist der Gedanke nicht neu. Er liegt vielmehr der Novelle von L. Tieck: „Der Dichter und sein Freund" zu Grunde. Aber nach meinem Gefühl giebt uns diese reizende Erzählung meines verewigten Freundes auf der einen Seite zu viel und auf der anderen zu wenig. Ich würde lieber das Geistige in diesem Verhältniß mehr in den Vordergrund gestellt gesehn haben, als das Sinnliche. Eine Folge dieses Mangels ist das zu wenig oder fast gar nicht beleuchtete Erwachen des hochpoetischen Humors von dieser Zeit an. Diese wahre Blüthe der Komik, ich meine die Fähigkeit, das Lächerliche der Verirrungen des menschlichen Verstandes in Thorheit und Aberwitz mit einer solchen Erhabenheit und Milde darzustellen, daß wir den Eindruck des Komischen mit dem der Theilnahme an dem Irrenden zugleich empfinden, zeigt sich zwar schon annähernd in der Comödie der Irrungen, kommt aber doch erst in diesem Stücke recht zur Entfaltung. Auch ist dieß am stärksten wiederum der Fall an der Erscheinung Birons. Mache ich daher auch mit meiner vielleicht zu verwegenen Hypothese einen Fehlgriff, so mögen Sie mir denselben deswegen nachsehn, weil diese mit sichtlicher Vorliebe behandelte Figur den unwiderstehlichen Eindruck des Erlebten macht.

Wir kommen dadurch von selbst auf den Gesammtinhalt des Drama's, das gerade dadurch so ausgezeichnet ist, daß es, trotz der Verspottung von Verirrungen der Zeit, völlig fern liegt von der Satire, die meines Erachtens mit dem wahren Humor nichts zu thun hat. Ich halte es eben für den größten Vorzug dieses Drama's, daß es vollständig den Character einer humoristischen Comödie hat. Die Handlung ist zwar überaus einfach; man hat sogar finden wollen, daß es im Grunde an einem wahren Stoffe fehle, und Alles nur darauf ankomme, einen ausgelassenen Witz über den anderen zu häufen. Ich glaube dagegen alle handelnden Personen unter

dem Einfluß eines gemeinsamen komischen Geschickes stehn zu sehn, das aber auch wieder nicht nach Willkür und eigensinniger Laune auf sie wirkt. Vielmehr sind die witzig dargestellten Ausströmungen der Unweisheit von jeder einzelnen Person, nach Maßgabe ihrer Begabung, die Fäden, an welchen das Schicksal anknüpft, um sie in ihrer eigenen Thorheit zu verwirren. Das geht durch das Ganze so folgerichtig durch, daß der König mit seinen hochtrabenden Versicherungen, drei Jahre unter Fasten und Entbehrungen des Schlafes nur den Wissenschaften leben und jeder Annäherung an ein weibliches Wesen entsagen zu wollen, schon bei der ersten Manifestation seiner Gebote durch die Ankündigung der Prinzessin von Frankreich eben so genärrt wird, wie der tief untergeordnete Armado, der sich, trotz seinem spanischen Bettelstolz, in eine noch untergeordnetere Dirne verliebt und die impertinenten Foppereien seines Pagen mit behaglichem Wohlgefallen aufnimmt. Selbst die abenteuerliche Erscheinung der Prinzessin ist, trotz der in der Sache selbst liegenden Unwahrscheinlichkeit, eine überaus ergötzliche Erfindung. Wie wenig paßt das Lob, das ihr Bojet wegen ihrer hohen diplomatischen Eigenschaften spendet, auf ihre Anlage zu liebenswürdiger Schelmerei. Denn als es nun gilt den König mit seinen Cavalieren in ihrer Mummerei zu verspotten, ist sie die Hauptanstifterin des Spaßes. Doch über das Alles ist schon von Anderen genug und Besseres gesagt, als ich noch hinzufügen könnte. Nur das muß ich noch bemerken: wennauch das Drama an materieller Handlung Manchem für zu arm gegolten hat, so ist es dennoch unendlich reich an Bewegung von gegenseitig eingreifenden Empfindungen und Verwickelungen, die aber freilich erst dann den dramatischen Eindruck machen, wenn man sich nicht blos an dem Komischen der äußeren Erscheinung genügen läßt, sondern durch dieselbe auf den tiefen Ernst, der hinter ihnen steht, hindurchblickt.

Deswegen ist auch — was von Vielen getadelt worden — die mitten in den heiteren Scherz einfallende Trauerbotschaft von dem Tode des Königs von Frankreich völlig angemessen. Bei der Ueberhebung aller Personen ohne Ausnahme über den Ernst des Lebens konnte unmöglich ein milderes Mittel genügen, um die Heilung herbeizuführen, und diese Trauerbotschaft war deshalb um so nothwendiger, weil auf diesem Wege allein eine unentbehrliche Pause in der bisherigen Neigung aller Gemüther zu einer, liebenswürdigen zwar, aber dennoch übermüthigen Lebensrichtung genügend motivirt werden konnte.

Endlich kann ich mir nicht versagen, die Frage mit ihren Consequenzen zu betrachten, ob dieses Stück ursprünglich für ein öffentliches Theater bestimmt gewesen sein könne? An der allgemeinen Bekanntschaft desselben ist nach mehreren Anzeichen nicht zu zweifeln. Der Titel der ersten Quartausgabe dieses Lustspiels vom Jahre 1598, nach welchem es zu Weihnachten desselben Jahres vor der Königin aufgeführt worden, giebt an, daß es neuerdings verbessert und vermehrt worden sei. Wiewohl die immerhin unzweifelhaften Veränderungen und Zusätze nicht von großer Ausdehnung gewesen sein mögen, geht doch aus dieser Anzeige hervor, daß es schon vorher in einer kürzeren Form bekannt gewesen sein müsse. Auch Francis Meres erwähnt dieses Drama in demselben Jahre in Wits treasury oder Palladis Tamia. Sobald man annimmt — was ich für das Richtigere halte — daß Meres nicht ein vollständiges Verzeichniß aller damals schon existirenden Stücke Shakspere's geben, sondern nur diejenigen aufführen wollte, die zum Beleg des ausgesprochenen Lobes dienen sollen, so darf man daraus auf den Werth schließen, welchen er dieser Comödie beilegte. Wir wissen ferner, daß es sich lange Zeit in der Beliebtheit des Publicums gehalten haben müsse, da im Jahre 1631 ein erneuter Quartabdruck von demselben erschien. Endlich theilt uns Dr. N. Delius eine interessante

Notiz aus einer ebenfalls im Jahre 1598 erschienenen Schrift mit: „Alba, the Months Minde of Melancholy Lover by R. T. Gentleman (nach P. Collier vermuthlich Robert Toste). Nach den zwei bezüglichen Strophen scheint zwar der Verfasser mit dem Stück nicht sehr zufrieden gewesen zu sein. Aber nach seinen Aeußerungen müssen wir doch die wiederholte Aufführung desselben auf einem öffentlichen Theater für gewiß halten.

In der Hauptsache wäre also meine Frage beantwortet. Doch bleibt noch immer der Zweifel, ob die öffentliche Bühne von Haus aus der Ort gewesen sei, für welchen der Dichter das Stück bestimmt habe, oder ob es erst den Weg auf dieselbe gefunden, nachdem es in engeren Kreisen mit großem Beifall aufgenommen worden war. Für das öffentliche Publicum und dessen Fähigkeit, an einer so feinen Dichtung Gefallen zu finden, ist im Grund der eine und der andere Fall von gleicher Bedeutung. Bei Shakspere aber muß man einen großen Muth voraussetzen, wenn er es gewagt hat, demselben Publicum, das bis dahin, selbst bei der Anerkennung des Werthes von den wenigen auf dem Gebiete des Lustspiels hervorragenden Schöpfungen R. Greene's, Lily's, G. Peele's oder Th. Nash, an eine weit gröbere Kost gewöhnt war, diese überaus feine Dichtung zur Unterhaltung anzubieten. Ich kann mich daher kaum von der Vermuthung trennen, daß der Dichter bei diesem Erzeugniß ursprünglich nur an einen engeren Kreis gebildeter Gönner gedacht habe, und daß das Stück erst später auf die öffentliche Bühne übergegangen sei. Doch auch bei dieser Voraussetzung ist es unmöglich, an ein Publicum zu denken, das in der Weise aus den zum Theil rohesten, zum Theil aus anderen Gründen urtheilsunfähigen Elementen zusammengesetzt gewesen wäre, wie man es uns von einem materialistischen Standpunkt aus hat glauben machen wollen. Zugleich schlägt die Thatsache, daß diese Rollen, die in der

Mehrheit nur mit der feinsten Ausbildung der Kunst mit Erfolg ausgefüllt werden können, zum Ergötzen des Publicums dargestellt worden sein müssen, dem Vorurtheil von der geselligen und sittlichen Versunkenheit der Schauspieler damaliger Zeit gewaltsam in's Gesicht. Vielleicht, daß in Bezug auf die feinere Ausbildung der Schauspieler in ihrer Kunst dieses Stück von ebenso epochemachender Bedeutung war, wie für Shakspere's poetische Entwickelung. Gewiß ist es wenigstens, daß mit dem weiteren Fortschreiten des Dichters auf seiner Bahn auch die Ansprüche an die Kunst der Schauspieler immer höher gesteigert werden, wie dieß schon an dem zunächst zu besprechenden Drama, als dem letzten dieser ersten Periode, in die Augen springen wird.

In diese Periode von Shakspere's poetischer Entwickelung gehört endlich die Tragödie von Romeo und Julia. Es wird, wie ich hoffe, nicht schwer fallen, mich über diese Aufstellung zu rechtfertigen. Die älteren sowohl als neueren Kritiker haben zwar darüber gestritten, ob ihre Entstehung in das Jahr 1591 oder 1596 zu setzen sei. Für jenen Zeitpunkt wird die Erwähnung eines vor elf Jahren stattgefundenen Erdbebens durch die Amme angeführt. Man hat ermittelt, daß im Jahre 1580 ein solches Naturereigniß in England allgemeines Aufsehn erregt habe, und da nun, wie dieß bei Leuten ihres Schlages üblich ist, die Amme die Erinnerung an dieses Erdbeben zur Unterstützung ihres Gedächtnisses benutzt, und darnach berechnet, daß Julia am 1. August (Lammasday) vierzehn Jahr alt werde, müsse dieses Stück im Jahre 1591 geschrieben sein. Andere, wie Malone, wollen auf diese scharfsinnige Berechnung nicht eingehn, und stellen hinsichtlich des Alters, in welchem Julia entwöhnt worden sei — denn auch darauf bezieht sich die Amme — ihrer Meinung nach noch scharfsinnigere Zweifel entgegen. Sie finden aber auch keinen anderen Anhaltepunkt, als die Erscheinung des ersten

Quartabdruckes vom Jahre 1597. Also, sagen sie, das Stück müsse wahrscheinlich im Jahre 1596 geschrieben sein. Aber Sie werden mir leicht einräumen, daß alle diese Vermuthungen auf einem schwachen Grunde stehn. Weit sicherer wird es, meines Erachtens, sein, worin auch die meisten der deutschen Kritiker mit mir übereinstimmen, nach Sprache und Ausdrucksweise, sowie nach der Versification anzunehmen, daß dieses Stück zu den jugendlichsten Schöpfungen Shakspere's gehört, und, wenn es auch nicht gerade im Jahre 1591 geschrieben ist, doch kaum später, als im Jahre 1593 oder Anfang 1594 entstanden sein möge. Die Ausdrucksweise trägt noch vollständig den Character der Naivetät seiner ersten Periode. Darin zeichnen sich zwar die Verse dieses Drama's vor denen anderer aus, daß sie einen überaus melodischen Klang haben; indessen herrscht in ihnen noch immer die Gewohnheit vor, sie mit dem Sinn oder einem Satzabschnitt abzuschließen. Die weiblichen Endungen, deren numerisches Verhältniß zu den männlichen ich zwar nicht genau angeben kann, sind nicht auffallend häufig. Dazu kommt, daß man noch immer eine unbewußte Vorliebe für Wortspiele wahrnehmen kann. Ja in einigen der humoristischen Scenen fallen sogar scharfpointirte Witzspiele auf, deren Anwendung Shakspere mit fortschreitender Reife immer mehr und mehr verschmähte. Endlich könnte man noch die vielfach vorkommenden Reime, besonders da sie häufig alternirend angebracht sind, für eine frühzeitige Abfassung anführen. Das mindestens scheint mir unzweifelhaft, daß diese Dichtung mit derjenigen Periode, in welcher nach meinem Dafürhalten die Sonette und episch-lyrischen Gedichte abgefaßt sind, in eins zusammenfalle. Zugleich ließe sich dafür die Erklärung auch in dem Stoffe und besonders in der hohen Begeisterung, mit der er behandelt ist, finden. Das ist auch, meines Erachtens, gerade der stärkste Grund, weshalb man eine frühe Abfassung annehmen muß.

Die Sage von den zwei unglücklichen Liebenden zu Verona ist im Allgemeinen sicher um ein Jahrhundert älter als Shakspere's Dichtung. Ich nehme dabei an, daß sie von Luigi da Porto (1485 in Vicenza geboren und um 1529 gestorben), wenn auch zuerst erzählt, so doch nicht geradezu erfunden ist.*) Daß sie dann von M. Bandello nacherzählt worden, will ich nur vorübergehend erwähnen. Für uns ist es wichtiger, daß sie schon vor 1562 in England bekannt gewesen sein und eine gewisse Popularität gehabt haben muß. Denn in dem langen Gedichte von Arthur Brooke, das in diesem Jahre herausgekommen und wahrscheinlich Shakspere's Quelle gewesen ist, wird eines Drama's über denselben Gegenstand gedacht. Die dramatische Behandlung eines solchen Stoffes in dieser Zeit, wo man noch selten nach Gegenständen aus der neueren Romantik griff, scheint mir für seine besondere Anziehungskraft genug zu beweisen. Später, 1567, nahm Painter die Erzählung von Romeo und Julia in den Palace of Pleasure auf und benutzte dabei Belleforeste's histoires tragiques, dessen Quelle wiederum Boisteau's Uebersetzung des Originals von Bandello gewesen sein soll.

Was ich schon im Allgemeinen von der Gewohnheit Shakspere's bei der Benutzung seiner Quellen gesagt habe, gilt hier mit besonders bedeutendem Gewichte. Wenn man Alles

*) Man hat sich viel Mühe gegeben die historische Wahrheit dieses Vorfalls zu ergründen und namentlich versucht, die Wahrscheinlichkeit dadurch, daß die Fam. der Montechi und Capeletti in Dante's Purgatorio als befreundet erwähnt werden, zu entkräften. Indessen da diese Begebenheit unter allen Chronisten von Verona nur von Della Corte, um 1550 erwähnt wird, und dieser leicht möglich dem Luigi da Porto nachgeschrieben hat, sind noch immer die Zweifel nicht gehoben. Das Wahrscheinlichste bleibt immer, daß etwas Aehnliches während der Wirren des Mittelalters in Italien vorgefallen und von Luigi da Porto benutzt worden, sowie man auch für viele Novellen des Boccaccio geschichtliche Vorfälle als Veranlassung anführt, die aber immer nur theilweise mit den Erzählungen zusammenstimmen.

überblickt, was mit dieser Erzählung zusammenhängt, so ist es schwer die Ueberzeugung abzuweisen, daß in ihr ein Zauber von unwiderstehlicher Anziehungskraft für Gemüth und Phantasie eingeschlossen liegt. Wiewohl die Ausdehnung ihrer Bekanntschaft nicht so groß ist, wie die von der Tristansage, so hat sie dennoch in Italien, Frankreich, England und Deutschland schon bald nach ihrem ersten Erscheinen und immer wieder von Neuem Antheil und Aufmerksamkeit erregt. Dabei ist es aber auffallend, daß trotz der Wärme der Theilnahme die Meisten nur die traurige Seite dieser Begebenheit anschauen. Auch das Anstößige, was für das Gefühl von Sitte und Anstand in dem willenlosen Nachgeben an eine gegenseitige Gluth der Leidenschaft liegt, wird nicht selten hervorgehoben. Das ist namentlich der Fall mit dem Verfasser von Shakspere's Quelle. In seiner Anrede an den Leser beginnt er mit einer erbaulichen Betrachtung über den Werth der Beispiele von guten Handlungen sowohl als von verwerflichen für den Preis Gottes, und so meint er denn, der ruhmvolle Triumph des enthaltsamen Mannes über die Gelüste des üppigen Fleisches ermuthige den ehrbaren Mann zur Zügelung wilder Leidenschaften, der schmachvolle und elende Untergang solcher, die ihre Freiheit der Sklaverei von verwerflichen Begierden hingegeben haben, belehre die Menschen, sich des jähen Falls in lose Unehrbarkeit zu enthalten. Dieß sei, so fährt er fort, der Zweck, weshalb er diesen tragischen Gegenstand behandle, darum wolle er dem lieben Leser ein unglückliches Paar beschreiben, das sich selbst zum Sklaven unehrbarer Begierden gemacht, weil es, das Ansehn und die Warnungen von Eltern und Freunden verschmähend, sich besonders bei trunkenen Gevattern und abergläubischen Priestern (den natürlichsten und geeignetesten Vermittlern von Unkeuschheit) Raths erholt und alle abenteuerlichen Gefahren herausgefordert habe, um die Wünsche seiner Lust zu erreichen, wozu denn auch die Ohren-

beichte (der Schlüssel zu Hurerei und Verrath) als Beförderungsmittel ihres Vorhabens angewendet und der ehrenvolle Name der gesetzlichen Ehe als Deckmantel der Schande ihres verstohlenen Umgangs gemißbraucht worden, und wie dieß Paar endlich auf dem Wege eines unehrbaren Lebens dem unseligsten Ende entgegengeeilt sei. Sie sehn also die sittliche Entrüstung empfindlicher Seelen über dieses Bild von Verwickelungen maßloser Leidenschaft, und die Verwunderung realistischer Kritiker, daß Julia sowohl als Romeo der Energie und Entschlossenheit entbehre, um die Mittel zur Vermeidung ihres tragischen Endes zu finden, ist keine neue Entdeckung. Indeß ungeachtet des rationalistischen Eifers wird es doch Keinem gelingen den erschütternden Eindruck dieser Begebenheit auf sein eigenes Gemüth sowohl als auf das der Mehrheit der Welt abzuläugnen. Vielmehr ist selbst ihre Kritik nur eine neue Bestätigung der oft wiederkehrenden Erfahrung von dem verwirrenden Einfluß, welchen die überraschende Anschauung eines tiefen Geheimnisses der Natur auf unsere Urtheilsfähigkeit ausübt. Es kann überhaupt nicht oft genug wiederholt werden, daß Shakspere's größte poetische Stärke darin beruht, uns in die Anschauung des unzerstörbaren Zusammenhangs zwischen menschlichem Handeln und menschlichem Leiden unwiderstehlich hineinzureißen. Er hat die Liebe von Romeo und Julia nicht von der Seite einer Gemüthsbewegung oder Gesinnung, über welche dem Willen noch eine Verfügung oder Herrschaft zustehn könnte, sondern von der Seite eines Ereignisses oder einer Macht geschildert, die sich wie ein Verhängniß der ganzen Individualität bemächtigt. Dazu war zugleich nothwendig, daß wir in eine Erscheinung von persönlicher und dinglicher Umgebung versetzt wurden, in welcher sich der Gemüther aller in der Handlung befangenen Personen eine allgemeine, mit diesem Naturgeheimniß analoge Strömung bemeistert hatte. Wie Viel er daher auch zur Versinnlichung dieser Erscheinung

gebrauchen konnte, so mußte er doch Vieles in das derselben entsprechende Licht stellen. Und wir dürfen ohne Ueberschätzung behaupten, daß er den Stoff der Tragödie weit weniger der Quelle entnommen, sondern seinem inneren Wesen nach neu geschaffen hat. Auf der anderen Seite wird es auch kaum zu bezweifeln sein, daß zu der Aufnahme dieser Erscheinung und ihrer Schilderung der volle Jugendmuth einer hohen Begeisterungsfähigkeit und das unmeßbare Intuitionsvermögen seines Geistes mit gleicher Macht zusammenwirken mußte. So kommen wir denn auf zweierlei schon wiederholt geltend gemachte Nothwendigkeiten zurück. Was auch die jugendliche Phantasie im Einzelnen gefehlt haben kann — und ich bin weit entfernt jedes einzelne Wort oder Beiwerk an diesem Stücke wie ein Meisterwerk zu vertreten — so können wir doch im Ganzen nicht das Erzeugniß eines über alles Maß erhabenen Ingeniums verkennen. Gerade deshalb ist auch diejenige Kritik am allerfehlerhaftesten und ungerechtesten, welche die einzelne Erscheinung von ihrer Umgebung losreißt und an ihr nach Grundsätzen und Empfindungen, die unter anderen Umständen berechtigt sein könnten, ihr Urtheil übt.

Die Atmosphäre eines südlichen Himmelstriches, die uns in Verhältnissen, Sitten, Gewohnheiten und Neigungen auf jedem Schritt in dieser Dichtung umgiebt, ist ein eben so unentbehrlicher Bestandtheil wie die mit ihr organisch zusammenhängende Individualität der einzelnen Personen. Das vorherrschende romanische Element in der ganzen poetischen Conception kann zugegeben werden, ohne daraus einen Tadel ableiten zu wollen. Wir begegnen hier nur derselben Eigenthümlichkeit, welche uns in der vorherrschenden Gewohnheit damaliger Zeit, alles wunderbar Romantische nach Italien zu verlegen, überall auffallen kann. Denn allerdings greift der Dichter mit der Anschauung der Liebe in dem Lichte eines Verhängnisses von unwiderstehlicher Gewalt in das innere

Wesen der mittelalterlichen Romantik weiter zurück, als ich es in anderen Dramen annehmen zu dürfen glaube. Doch aber steht er auch weder im Einzelnen noch im Ganzen so vollständig auf dem Boden der romanisch mittelalterlichen Romantik, daß die germanische Anschauungs- und Empfindungsweise völlig ausgeschlossen wäre. Ich will darüber vor der Hand nicht streiten, ob die gedachte Anschauung der Liebe dem romanischen Wesen ausschließlich angehöre und dem deutschen Gemüth und Empfindungsvermögen völlig fremd wäre. Nur das ist hier zu erwähnen, daß mit der Richtung des poetischen Blickes nach dieser geheimnißvollen Seite hin auch andere, in derselben Region liegende Vorstellungen in nothwendige, wenn auch fast unwillkürliche Verbindung treten mußten. Von diesem Standpunkte aus betrachte ich Mercutio's reizende Schilderung der Frau Mab als eine zum Ganzen recht nothwendige Einzelnheit. Man wird aber dieses Fragment aus der Feenwelt seiner Entstehung nach kaum auf romanischem Boden suchen wollen. Eher könnte man fragen, ob nicht Mercutio selbst mehr für eine Erscheinung von germanischem als von romanischem Character zu nehmen sei? wenn nicht diese Frage deshalb völlig müßig wäre, weil alle in diesem Stücke auftretenden Gestalten einen großen Theil germanischer Färbung an sich tragen.

Am wenigsten wird vielleicht der Parteihaß mit seinen blutigen Straßenkämpfen dahin gezählt werden wollen. Trotzdem haben wir in den englischen Historien ähnliche Parteiungen von fast noch verhängnißvollerer Art beobachten können. Sowie nun dort aus dieser Strömung der Gemüther uns für manche außerordentliche Begebenheiten und Handlungen, die unter andern Umständen kaum faßlich sein würden, die Erklärung hervorging, so wird es auch bei der vorliegenden Begebenheit erlaubt sein, anzunehmen, daß ihre ursprüngliche Bedingung in dieser allgemeinen Aufregung lag. Findet

Arthur Brooke sowie seine Meinungsgenossen einen Anlaß zum Tadel darin, daß Romeo und Julia in der Begierde ihrer Liebe alle Rücksichten vergessen, so ist ein nicht geringerer Vorwurf allen Uebrigen über die Maßlosigkeit ihres leidenschaftlichen Parteihasses zu machen. Daß die Greise Capulet und Montague mit ihren Schwertern auf die Straße eilen, weil sie ihre Diener in wilder Rauferei begriffen sehn, ist nicht verzeihlicher als die Uebereilung der Jugend in ihrer Leidenschaft, und es ist nicht zufällig, daß der poetische Instinct Shakspere veranlaßte, uns gleich mit der ersten Scene in diese Verwirrung einzuführen. Der wilde Tibalt, vorzugsweise so genannt, ist nicht mehr und nicht minder als das Kind seiner Zeit; überall geht die Leidenschaft in das Schrankenlose über. Doch unter den Personen, die nach Stellung und Gemüthsart über diesen Händeln stehn sollten, ist auch der beschauliche Mönch unter dem Einfluß seiner Zeit. Gehört es nicht recht eigentlich zu dem tragischen Gesammtbilde, daß seine Begierde, Frieden zu stiften, die nicht minder den Character der Leidenschaft annimmt, sich verleiten läßt, seinen priesterlichen Segen zu der Befriedigung der brünstigen Liebe von Romeo zu geben? Wie wenig der Dichter sich selbst und die Beschauer darüber hat täuschen wollen, daß in der ganzen Verwickelung der Keim des Unheils und des verhängnißvollsten Ausgangs liegt, geht in wenigen Stücken mit solcher Klarheit wie in diesem aus den Reden Lorenzo's hervor. Aus keinem Drama hat man mehr scharfbezeichnende Stellen über den Umschlag der edelsten Erscheinungen der Natur in Unheil und Verderben anführen können. Fast eben so ließen sich diesem Drama, mehr als manchem andern, Zwischenfälle nachrechnen, die als scheinbar zufällige Motive des tragischen Ausgangs angesehen werden könnten, und dennoch nur deshalb dazu dienen, weil sie hinsichtlich der in dem Gesammtverhängnisse verwickelten Personen zur Ver-

mehrung des in ihrem Inneren liegenden tragischen Wirrsals beitragen.

Sobald wir uns darüber klar werden, daß, wie es in den Tragödien Shakspere's fast durchweg der Fall ist, die den betreffenden Moment beherrschende allgemeine Stimmung in den Hauptpersonen des Drama's, Romeo und Julia, auf die verhängnißvollste Weise gipfelt, werden wir auch darüber keinen Zweifel haben können, daß Alles, was wir für zufällig ansehn möchten, nicht wegen der Laune des Schicksals, sondern nur auf dem Boden ihrer überspannten Leidenschaft zu ihrem Verderben dienen mußte. Man hat wohl Zweifel darüber ausgesprochen, ob die träumerische Leidenschaft Romeo's zu der spröden Rosalinde ein glückliches Motiv zu seiner ersten Einführung in die Handlung sei. Ich glaube dagegen, daß diese überspannte Neigung zu einem Gegenstande, von dessen Leben wir nicht einmal mehr Kunde, als aus den Reden von Romeo's Freunden erhalten, ihn in dem Lichte einer Individualität schildert, die in Gefahr steht, der Spielball der heftigsten Leidenschaft zu werden. Mancher Kritiker, und selbst Lorenzo, wirft ihm Unbeständigkeit vor. Doch wissen wir nicht einmal, ob er in Rosalinde mehr zu lieben geglaubt hat, als den allgemeinen Typus der Frau. Darüber aber sind wir gewiß und finden es überall durch das Drama bestätigt, daß die ganze Thätigkeit seines Lebens sich in seinem Herzen concentrirt. Er zeigt in jedem Augenblicke eine Individualität, die überall dem tiefsten Eindrucke des Momentes, sei es des Glückes oder Unglückes, offen steht. Darum, so wird die Kritik darauf antworten wollen, ist er eben nicht Mann genug, um uns durch seine männliche Haltung die erforderliche Theilnahme einzuflößen. Das scheint berechtigt zwar, indem man auf seine plötzliche Umwandlung, dann auf seine Verzweiflung nach der Verbannung und endlich auf seinen kopflosen Entschluß hinweist, ohne den Versuch einer Verbindung mit Pater Lorenzo an das Grab

Julia's zu eilen und sich dort den Tod zu geben. Denn eben der unglückliche Zwischenfall, daß ihn der Bote Lorenzo's nicht erreicht hat, was von Vielen als ein launenhafter Zufall getadelt wird, dient nur deshalb zu seinem Verderben, weil, in Uebereinstimmung mit seiner ganzen Individualität, die Leidenschaft des Augenblicks unwiderstehlich auf ihn wirkt. Wie an vielen Stellen dieses Gedichtes werden wir auch hier dazu verführt zu vermuthen, daß der Dichter, trotz der hohen Begeisterung in der Ausarbeitung, mit großer Bedachtsamkeit verfahren ist. Umsonst scheint es wenigstens nicht, daß Romeo trotz der Ueberraschung seines Schmerzes doch noch in einem lichten Augenblicke seinen Diener nach einem Briefe Lorenzo's fragt. Doch wie dem auch sei, so verdient das Charactergemälde Romeo's in keinem Falle diese mißbilligende Beurtheilung. Mit oder ohne Absicht konnte und mußte es dem Dichter nur darum zu thun sein, sich selbst und dem Beschauer eine Persönlichkeit zu schildern, in deren Wesen die Ueberspannung des Gemüths die Nothwendigkeit begründete, diesem Verhängniß zu unterliegen. Hier würde es vielleicht am angemessensten scheinen, von der tragischen Bedeutung der Achillesferse oder von der Forderung des Aristoteles zu reden, nach welcher solche Charactere am geeignetsten zu tragischen Personen sind, die ein überwiegender Fehler ihrer edleren Natur in den unvermeidlichen Untergang reißt. Derselbe Romeo, der stark und tapfer gegen seine Feinde sein kann, selbst von diesen als edel geachtet wird, und Entschlossenheit genug hat, für seine Liebe in den Tod zu gehn, ist nur in dem einen Punkte, in der Leidenschaft der Liebe, verwundbar. Dazu kommt, daß wir nur mit Besonnenheit und unbefangener Ruhe allen tragischen Characteren Shakspere's scharf in's Gesicht zu sehn brauchen, um uns davon zu überzeugen, daß es ihm niemals darauf ankam, und überhaupt nicht darauf ankommen konnte, uns für das tragische Schicksal seiner Helden

durch die Energie ihres männlichen Willens zu gewinnen. Selbst bei den heroischsten Gestalten seiner Dramen, wie Heinrich Percy, Brutus, Coriolan, können wir zwar in erster Stelle durch diese Seite ihres Wesens an sie gefesselt werden, aber das Tragische ihres Schicksals kann und muß nur in einer Schwäche liegen, die mit jener Seite im Widerspruch steht. Also es ist immer wieder die Hinfälligkeit des Menschlichen im Gegensatz gegen die Uebermacht des aus dem Individuum selbst herauswachsenden Verhängnisses. Ob der jugendliche Dichter Alles gethan oder vermieden hat, und was in diesem einen Charactergemälde zu wünschen übrig bleiben könnte, um der zweifelnden Kritik jeden Anknüpfungspunkt abzuschneiden wage ich nicht zu entscheiden.

Unter allen Umständen ist noch eine Rücksicht übrig, aus welcher unsere Theilnahme an Romeo's Persönlichkeit zumeist gewonnen wird. Daß ihn die Liebe Julia's mit einem unwiderstehlichen Glanze umgiebt, wird freilich nur dann für einschlagend gelten dürfen, wenn wir die auch gegen diese Erscheinung erhobenen Einwände berichtigt haben. Hier ist es indessen unvermeidlich, Manches zu wiederholen, was ich schon vor Jahren in dieser Beziehung öffentlich ausgesprochen habe.*) Man stößt sich nicht selten an die überstürzende Eile von dem Entstehn und der Entfaltung der Leidenschaft Julia's. Das könnte unmöglich der Fall sein, wenn man nicht die gebieterischen Schranken der dramatischen Darstellung aus den Augen setzte, und darüber vergäße, daß in dieser Form Vieles nur kurz und in symbolischer Weise dargestellt werden muß, was der epische Vortrag nach Zeit und Oertlichkeit genauer motiviren kann. So ist denn auch keine der mir bekannten Erzählungen dieser Begebenheit auf eben so kurze Zeit wie in diesem Drama beschränkt. Auf Romeo's Bekanntschaft mit Julia bei

*) Shakspere-Jahrbuch VII. 1872. p. 7 ff.

Gelegenheit des Ballfestes im Hause der Capulets folgt ein eifriges Werben des Liebenden unter den Fenstern Julia's, und auf dieses erst die Verabredung zum heimlichen Abschluß der Ehe. Die Liebenden genießen ihr Glück Monate lang bis durch einen unglücklichen Zufall, der Zweikampf Romeo's mit Tibalt und dessen Tod eintritt, wo dann die Katastrophe in ähnlicher rascher Weise, wie im Drama, erfolgt. Damit ist jedoch der lebhafteste Widerspruch noch nicht weggeräumt. Sie können es oft lesen und hören, daß man nicht blos über die Eile, mit der sich die Leidenschaft entzündet und entfaltet, sondern auch über den vorherrschenden sinnlichen Character derselben erschrickt. Es werden die doppelten Zweifel aufgestellt, ob dieß in der Natur begründet sei und, wenn dieß wäre, zum preiswürdigen Gegenstand einer poetischen Schilderung gewählt werden dürfe. Daß Shakspere an eine verhängnißvolle Macht der Liebe gedacht oder eine solche Naturerscheinung seiner Phantasie vorgeschwebt habe, ist ohne gewaltsame Auslegung leicht zu glauben. Schon in dem vorhergehenden Stücke liegt gewissermaßen die Ahnung davon. Die Herrschaft, welche die Liebe in Love's labour's lost über die Gemüther der Männer, und besonders über das Birons, ausübt, und durch welche diese mit ihren schönsten Vorsätzen des wissenschaftlichen Fleißes und der Entsagung auf eine komische Weise zu Schanden werden, läßt den Gedanken an eine unwiderstehliche Naturkraft unwillkürlich aufkommen. Auch in den erotischen Gedichten Shakspere's deutet Vieles auf diese Vorstellung von der Uebermacht einer leidenschaftlichen Liebe hin. War es ihm Bedürfniß, dieselbe poetisch zu behandeln, so konnte er den Gegenstand nicht besser wählen und die Ausführung nicht sinnreicher anlegen. Wiewohl ich selbst den innigen Zusammenhang der vorherrschenden südländischen Atmosphäre mit dem ganzen Gemälde zugestanden und anerkannt habe, bin ich doch keineswegs der Meinung, daß diese Gluth und dieses plötzliche

Entbrennen der Liebesleidenschaft einzig und allein unter einem südlichen Himmelsstrich denkbar wäre. Die schon einmal erwähnte Tristansage ist zwar, so weit es uns bekannt ist, früher in romanischer als in germanischer Mundart bearbeitet worden. Aber ihr Ursprung auf einem nördlicheren, wahrscheinlich celtischen Boden ist kaum zweifelhaft, sowie sie denn überhaupt in einer nichts weniger als südlichen Atmosphäre spielt. Nun enthält allerdings besonders Gottfrieds von Straßburg Bearbeitung deutliche Winke genug von einem allmäligen und heimlichen Entstehn der gegenseitigen Neigung von Tristan und Isolde. Demungeachtet beruht aber doch die Sage und die Verwickelung des Schicksals beider Liebenden durchweg auf dem magischen und unüberwindlichen Einfluß einer übernatürlichen Macht. Also die Vorstellung der Liebe unter dem Lichte der plötzlich in das Gemüth einfallenden Gewalt eines unwiderstehlichen Verhängnisses ist schon nach diesem Vorgange und nach vielen anderen Beispielen weder von Shakspere neu entdeckt, noch überhaupt der natürlichen menschlichen Anschauung fremd. Um wie viel weniger war sie daher unter den persönlichen Verhältnissen Julia's undenkbar oder nur unwahrscheinlich. Ihre fast noch unreife Jugend muß der Phantasie des Dichters als eine unabweisliche Bedingung der ganzen Verwickelung erschienen sein. Unter andern Umständen würde er nicht mit der größten Bestimmtheit darauf hingewiesen haben. Auch die Umgebung hat dabei ihre wesentliche Bedeutung. Nur muß ich die Meinung entschieden abweisen, als solle die Amme und ihr triviales Wesen auf die Erweckung der sinnlichen Regung Julia's nach des Dichters Meinung einen besonderen Einfluß ausgeübt haben. Diese Figur ist vielmehr in einer anderen Beziehung unentbehrlich. Hat sie der Dichter unter dieser Voraussetzung nicht mit der Urbanität ausgestattet, mit welcher in italienischen und spanischen Novellen die Dueñen zuweilen auftreten, so

möchte ich ihm daraus keinen besonderen Vorwurf machen. Denn die Feinheit und List, mit welcher wir in jenen Novellen die Dueñen oft mit den jungen Damen umgehn sehn, ist der Regel nach weit gefährlicher, als die Derbheit nach den englischen Mustern von Shakspere's Zeit. Bedeutungsvoller ist jeden Falls die erste Unterredung zwischen der Mutter und Julia über die Absicht sie bald zu vermählen. Man hat in den Worten der Mutter (A. I. Sc. 3 v. 80—94)*), wo sie von den äußeren Vorzügen des Grafen Paris spricht, einen Anlaß zum Erregen des Gefallens an sinnlichen Reizen bei der Tochter erkennen wollen. Ich mag mich nicht entschließen, ihr diese Bedeutung einzuräumen, wiewohl ich früher zu dieser Ansicht geneigt gewesen bin. Meines Erachtens liegt das größte Gewicht von der Bedeutung dieser Scene darin, daß Julia, die nach ihrem eigenen Bekenntniß noch gar nicht an die Verbindung mit einem Mann und überhaupt noch gar nicht an die Beziehung der beiden Geschlechter zu einander gedacht hat, in diesen Kreis der Empfindungen eingeführt wird. Ich nehme also, wie Sie sehen, bei Julia einen Zustand der reinsten Unschuld an, einen Zustand, in welchem ihr bis dahin die Anschauung des Dualismus der äußeren und inneren Welt noch gar nicht aufgegangen war. Und bei dieser Ansicht muß ich um so fester stehen bleiben, als Alles, was in ihr vorgeht und was sie spricht oder thut, ohne diese Voraussetzung völlig undenkbar sein würde. Hatte sie auf diesem Standpunkt einmal erfahren, daß sie einem Mann gehören werde und solle, so war ihr Entgegenkommen gegen Romeo auf dem Ballfest — wo wir nicht einmal eine Spur von dem Grafen Paris wahrnehmen — eben so natürlich und unschuldig, wie ihre Ueberzeugung, nur diesem einen Manne gehören zu können,

*) Diese Stelle fehlt in der Quartausgabe von 1597. Sollte sie vielleicht ein späterer Zusatz des Dichters sein?

und ihre Aeußerung, dem Grabe vermählt zu sein, wenn er schon gebunden wäre. Nun ist auch ihr Nachtgespräch und ihre darauf folgende Liebesunterredung mit demselben Manne, dem sie allein sich zu eigen geben könne, nicht so verwunderlich und anstößig, als es Manchen erscheint. Auch ihre Frage, ob Romeo sie zu seiner Gattin zu nehmen bereit sei, ist von diesem Standpunkte aus kein Widerspruch gegen eine durchaus weibliche Natur, in deren Seele aber, bei dem natürlichen Bedürfniß einem geliebten Manne sich ganz zum Eigenthum hinzugeben, der Begriff von dem Gegensatz zwischen dem Geistigen und Sinnlichen noch nicht im Entferntesten hatte Raum gewinnen können. Wäre ihr davon nur die leiseste Ahnung zugegangen gewesen, so würde sie zu den Ausdrücken des Gefühls und der Sehnsucht, ihr ganzes Selbst mit Leib und Seele dem Gegenstand ihrer Liebe zu schenken, in dem berühmten Monologe absolut unfähig gewesen sein. Und ich glaube jeden Kritiker zu dem Versuch des Beweises auffordern zu dürfen, daß unter den entgegengesetzten Umständen der Heroismus der Liebe, den sie in der Folge bethätigt und mit dem sie allerdings über dem Geliebten selbst hoch erhaben ist, nur einigermaßen möglich gewesen wäre. Nur unter der Voraussetzung des mächtigsten Impulses einer nach beiden Seiten hin, nach der geistigen sowohl als nach der sinnlichen, vollkommen ausgeprägten Liebe ist das Zurücktreten jedes Gefühls für eine andere Zusammengehörigkeit, sei es von der Parteistellung oder von Familienbanden bedingt, und ist endlich der Muth gegenüber von den Gefahren eines von allen Schrecken begleiteten Endes denkbar und möglich. Dagegen ist auch nicht in Abrede zu stellen und vom Dichter keineswegs verkannt worden, daß diese Gemüthsströmung und die rückhaltlose Hingebung an dieselbe mit allen Bedingungen der materiellen Welt in brennenden Kampf treten und an ihren unerbittlichen Härten in allen zeitlichen Verhältnissen ohne Erbarmen

brechen muß. Das ist aber auch der innerste Kern dieser tiefsinnigen Tragödie. Nicht auf der Vergeltung oder der gerechten Strafe für ein Vergehn oder eine Sünde beruht die Nothwendigkeit des tragischen Ausganges. Wie immer auch in poetischer Hinsicht und nach den natürlichsten Elementen der menschlichen Natur die Liebe von Romeo und Julia zu vertheidigen und zu rechtfertigen ist, so liegt doch in ihr ein Hinausgreifen über die Schranken der Endlichkeit und die tragische Nothwendigkeit, den ewigen Gesetzen derselben zu verfallen.

Zweites Buch.

Shakspere's poetische Laufbahn

von

1595 bis 1600.

I.

König Johann. — Richard II.

P. P.

Die Verschiedenheiten, welche in den einzelnen Perioden von Shakspere's Laufbahn zu bemerken sind, können sich, wie Sie leicht denken werden, nicht in plötzlichen Absprüngen und Fortschritten zeigen. Vielmehr ist es immer ein allmäliges Entgegengehn der weiteren Entwickelung, wovon wir werden zu sprechen haben. Um jedoch nur einige allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken, will ich darauf aufmerksam machen, daß wir von nun an in der Entwickelung eine größere Freiheit von theoretischem Zwange wahrzunehmen beginnen, zugleich aber auch sich die Naivetät der früheren Periode allmälig verliert. Die Satzfügungen werden nach und nach unabhängiger von der Eintheilung der Verse, auch diese selbst — wiewohl nur allmälig — mit größerer Freiheit gebildet. Indessen bleibt noch immer, besonders in den frühesten Stücken, ein jugendlicher Schwung der Phantasie und im Zusammenhang damit die Neigung zu Reimen vorherrschend. Durch jenes wie dieses wird zuweilen die Aufmerksamkeit des Lesers und Zuhörers, Behufs des Verständnisses, zu einer größeren Anspannung aufgefordert. Das ist um so mehr der

Fall, als die in den Sonetten und frühesten Dramen vorherrschende Neigung zur scharfsinnigen Zusammenstellung von Antithesen — zu den conceits — ihren Einfluß auf den Dichter noch zuweilen ausübt, wenngleich die früher — besonders in den beiden Veronesen — nicht selten störende Einmischung von müßigen Wortspielen (quibbles) in den pathetischen Stellen allmälig abnimmt und nur — scheinbar mit Absicht — denjenigen Reden eingemischt wird, in welchen entweder die Ueberspannung der Leidenschaft oder eines scurrilen Witzes damit bezeichnet werden soll. Dem inneren Wesen nach nimmt die organische Einheit der Handlung augenscheinlich zu. Der Zusammenhang zwischen Empfindungen und Handlungen der betreffenden Personen einer Seits und ihren Schicksalen anderer Seits wird in den Tragödien sowohl als Comödien mit zunehmender Einsicht in die innersten Geheimnisse des allgemeinen Welt- und des individuellen Seelenlebens immer klarer dargestellt. Damit hängt zwar eines Theils die zunehmende Abrundung in der Characteristik zusammen. Aber mit der Sicherheit des Dichters in seiner eigenen Auffassung der zu vergegenwärtigenden Erscheinung nimmt auch die Feinheit der Schattirung und der Winke zur Verständigung mit derselben zu. Daher liegt schon in dieser Periode die später sich noch mehr steigernde Forderung an den Leser und Beschauer vor, in der Beurtheilung dessen, was in nur einem Moment für zweckentsprechend oder nicht gehalten werden dürfe, die größte Vorsicht zu üben. Der Fall tritt nicht selten ein, daß die Schilderung einer einzelnen Situation oder Aeußerung für den Moment überraschend, ja sogar verletzend scheint; man kann zuweilen glauben, daß nur die zufällige Inspiration des Dichters die Feder geführt oder selbst eine Verwirrung veranlaßt habe. Und doch wird man bei aufmerksamer Verfolgung des Gesammtgemäldes die Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit jener Einzelnheit bemerken. Der Meinung, daß Shakspere seine Dramen häufig

nur nach den einzelnen Scenen bearbeitet habe, zu welcher solche Fälle möglicher Weise verführt haben können, muß ich deshalb von Neuem widersprechen, wenn ich gleich die Annahme, daß seine Compositionen auf dem Wege einer scharfsinnigen Reflexion entstanden seien, eben so bestimmt abweisen muß. Ueberall sehe ich darin nur die bestätigenden Spuren von der über sein dichterisches Ingenium gebietenden Erscheinung. Damit steht zugleich in Verbindung die zunehmende Individualisirung der einzelnen Personen nicht blos nach dem Wesen ihrer Empfindungen und Anschauungen, sondern auch nach der sprachlichen Form ihrer Ausdrucksweise. Das Streben darnach konnte schon in der vorigen Periode deutlich wahrgenommen werden. Doch ist das Gelingen desselben in dieser Periode weit häufiger nachzuweisen, ohne daß es jedoch zu der Vollkommenheit gedeiht, wie in dem folgenden Abschnitt. Auch hier ist, besonders bei der Textkritik, die größte Vorsicht nothwendig, weil scheinbare Unvollkommenheiten und Mängel in der Ausdrucksweise oder Metrik nicht selten häufig die Folgen von dem Gefühl des Dichters für die Individualität der einzelnen Person sind. Doch wird zur Ausführung aller dieser Einzelnheiten bei der speciellen Besprechung der Dramen noch weitere Gelegenheit geboten werden.

Auch in diesem Abschnitt halte ich es für das Angemessenste, mit den Historien zu beginnen. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf Shakspere's König Johann, so begegnen wir wieder, wie bei Heinrich VI., einer kritischen Frage, deren Beantwortung zwar nicht mehr zweifelhaft sein kann, die ich aber nicht ganz übergehn mag. Sie erinnern Sich, daß ich schon früher eines alten Drama's über diesen Gegenstand gedachte, welches John Bale, den Bischoff von Ossory zum Verfasser hatte, und möglicher Weise schon um 1560 geschrieben sein kann. Ob auf Veranlassung dieses Vorganges, oder aus einem andern Grunde später ein Stück desselben Stoffes

entstand, ist für unseren Zweck gleichgültig. Im Jahre 1591 erschien unter einem, nach der Gewohnheit damaliger Zeit, überaus langen Titel*) ein zweitheiliges Drama über mehrere Ereignisse aus dem Leben des Königs Johann und seinen Tod, jedoch ohne Namen. Im Jahre 1611 ließ John Helme von Valentine Simmes einen Wiederabdruck mit dem Zusatz, daß es von W. Sh. geschrieben und mehrere Male von den Schauspielern der Königin aufgeführt worden sei, davon machen. Dann, 1622, wurde das Stück sogar mit dem vollen Namen Shakspere's abgedruckt. Stevens nahm dasselbe in dem Glauben an Shakspere's Autorschaft in seine Ausgabe der „twenty plays etc." 1766 auf, zog aber dann diese Behauptung zurück. Pope stellte die unhaltbare Meinung auf, daß es das gemeinschaftliche Werk von Shakspere und Rowley sein könne, was aber deshalb nicht zutreffend war, weil, soviel mir bekannt ist, Rowley's schriftstellerische Laufbahn weit später beginnt. Von den übrigen englischen Kritikern wurde dieses alte Stück von Haus aus Shakspere abgesprochen. Dagegen nahm L. Tieck bei Gelegenheit der Uebersetzung desselben im Alt-Englischen Theater (herausgeg. 1811) die entgegengesetzte Meinung mit großer Wärme auf, und vertheidigte dieselbe wiederholt gegen den Einspruch der englischen Kritiker nicht ohne einige Empfindlichkeit über deren einseitige Verblendung. Sie können leicht denken, daß dadurch Mancher zu einer mindestens annähernden Meinung verleitet wurde. Ich bekenne, selbst dieselbe eine Zeit lang getheilt zu haben. Der lichtvolle Nachweis des Gegentheils von Charles Knight in seiner pictorial edition und eine Correspondenz, welche ich darüber einige Zeit mit Alex. Ramsay Esq. — dem Theil-

*) The first and second part of the troublesome raigne of John King of England with the discoverie of King Richard Cordelions base sonne, (vulgarly named the Bastard of Fawconbridge) also the death of King John at Swinstead-Abbey etc.

nehmer an der Ausgabe von Chls. Knight — führte, vermochte noch nicht mich zu überzeugen, bis ich mir die Mühe nahm, das alte Stück mit Shakspere's unbezweifeltem Original nach allen Seiten hin auf das Sorgfältigste zu vergleichen. Ich müßte Ihre Geduld auf unbescheidene Weise in Anspruch nehmen, wenn ich Ihnen von dieser Untersuchung genau Bericht abstatten wollte. Die Resultate werden genügen. Der Styl des Ganzen ist, trotz dem Schein des Gegentheils, von dem Shakspere's so verschieden, daß wir bei genauerer Untersuchung auf Ausdrücke und Satzfügungen stoßen, welche wir bei Shakspere niemals antreffen. Veraltete Formen, welche Shakspere entweder ganz zu vermeiden oder ausnahmsweise nur zur Bezeichnung eines veralteten Styls anzubringen pflegt, laufen zuweilen dem Verfasser mit dem Schein der Gewöhnung an dieselben unwillkürlich aus der Feder. Die Versification ist meisten Theils gut geschult, trägt aber nicht den Character von der Shakspere's in seinen früheren Stücken. Was sich von lateinischen Brocken eingemischt findet, ist noch weniger am Platz als Aehnliches in Titus Andronicus. So bieten sich schon manche Aeußerlichkeiten als Veranlassung zum Zweifel an Shakspere's Autorschaft an. Weit stärker sind die inneren Kennzeichen. So sehr sich dieses Drama vor anderen gleichzeitigen auszeichnet, so ist doch in demselben das Bedürfniß nach dramatischer Abrundung und Lebendigkeit nicht in gleichem Maße, wie bei Shakspere's Jugendarbeiten, zu bemerken. Der Dichter ist zuweilen zu knapp, wo es auf eine weitere Ausführung ankommen und allzu rhetorisch breit, wo eine gedrängtere Kürze angemessener sein würde. Den Characteren fehlt die Individualisirung, von der sich wenigstens die Bestrebung in den schwächsten Dichtungen Shakspere's wahrnehmen läßt. Dagegen ist das Colorit der einzelnen Personen oft zu stark aufgetragen und fällt zuweilen so weit in das Brutale, wie es bei Shakspere's feinem Tacte kaum vor-

kommt. Auch in den Situationen finden sich Rohheiten, welche Shakspere's Individualität um so mehr fremd sind, als ihnen jede Entschuldigung durch Witz oder Laune abgeht. Am widerstrebendsten im Vergleich mit Shakspere's Gesinnung ist die tendenziöse Polemik gegen Katholicismus und Pabstthum. Als ich meine Betrachtungen über die genaue Untersuchung dieses Drama's zusammenstellte, war mir die Ausgabe Shakspere's von Dr. Delius nicht zur Hand. Der Prolog des Abdrucks von 1591, den leider Steevens bei der Herausgabe der Quarto von 1611 nicht mit aufgenommen hat, in der Ausgabe von Delius aber zu finden ist, war mir daher noch fremd. Er hat zwar für die Altersbestimmung dieses Stückes den Werth, daß er sich auf den Beifall beruft, mit dem Marlowe's Tamburlaine aufgenommen worden; wir können also gewiß sein, daß das Stück erst nach 1587 – 88 entstanden ist. Wir können aber nicht ohne Erstaunen lesen, daß der Verfasser für König Johann die Qualität eines kriegerischen Christen, der für den wahren christlichen Glauben viele Stürme auszuhalten gehabt und sich dem Mann aus Rom widersetzt habe, in Anspruch genommen wird. So sehr war, wie wir in der Folge sehn werden, Shakspere der historische Character von König Johann nicht fremd, um ihn unter diesem Lichte anzuschauen. Deshalb lag es auch nicht in seiner Gesinnung, den Streit desselben mit der römischen Curie in gleicher Gehässigkeit und Leidenschaft zu schildern. Wie wenig auch im ächten König Johann die Arglist Roms geschont wird, so würde doch Shakspere auch in jungen Jahren die brutalen Aeußerungen, mit denen der ältere Dichter allzu freigebig ist, dem König nicht in den Mund haben legen können. Von dem Zwischenspiel, wo der Bastard in einem Kloster haust und bei dieser Gelegenheit die abnormsten Lüderlichkeiten von Mönchen und Nonnen auf scurrile Weise zum Vorschein kommen, will ich nicht sprechen. Denn darüber waren Alle, die dieses Stück

Shakspere zuschreiben wollten, und namentlich L. Tieck, mit sich einig, daß diese Episode nicht von ihm herrühren und nur als ein willkürlich eingelegter Jig betrachtet werden könne.

Trotz allen diesen Bemängelungen, die an ihrer Härte und Bedeutung das Meiste verlieren würden, wenn man nicht Shakspere für den Autor ansehn sollte, ist dennoch das Stück in literarischer Hinsicht von großer Wichtigkeit. Der Verfasser desselben muß jeden Falls zu den bedeutendsten Dramatikern seiner Zeit im Range nach Shakspere gehört haben. Viele Stellen desselben sind unläugbar der Feder eines wahren Poeten entflossen. Wenn auch die Gesinnung desselben in Bezug auf die Begeisterung für den Ruhm und die Selbständigkeit des Vaterlandes das von L. Tieck ihm gespendete Lob nicht vollständig verdient, so steht sie doch auf einer weit höheren Stufe als in irgend einem gleichzeitigen Stücke, mit Ausnahme von Shakspere's Historien. Ohne dem Andenken meines verewigten Freundes zu nahe zu treten, glaube ich in seinen kritischen Aeußerungen darüber mehr das Gefühl als eine scharfe Sichtung der verschiedenen Gründe für vorherrschend halten zu dürfen. Daß dabei die Animosität gegen die lahme Kritik des vorigen Jahrhunderts nicht ohne Einfluß gewesen ist, scheint mir nicht unwahrscheinlich. Von diesem Standpunkte aus kann ich es für möglich halten, daß sein Widerspruch minder beharrlich gewesen sein würde, wenn nicht in erster Stelle übereilter Weise auf Marlowe gerathen worden wäre, um einen Verfasser für dieses Stück zu finden. Denn darin manifestirt sich allerdings eine Schwäche des kritischen Urtheils, die zum Widerspruch lebhaft auffordert. Wiewohl die Engländer überhaupt die Frage nach dem eigentlichen Verfasser des alten König Johann für gleichgültig halten, sobald nur einmal mit unangreifbarer Entschiedenheit Shakspere's Recht an demselben abgeläugnet werden könne, ist doch zuweilen, und

namentlich von Malone, die Möglichkeit, daß dieses Stück eine gemeinschaftliche Arbeit von R. Greene und G. Peele sein könne, ins Auge gefaßt worden. Das wird auch, soweit ich urtheilen darf, kaum zu läugnen sein, daß sich die Spuren verschiedener Arbeiter daran bemerken lassen. Nur so viel scheint mir unzweifelhaft, daß keiner von diesen Mitarbeitern Marlowe gewesen sein könne. Die Berufung auf die beifällige Aufnahme seines Tamburlaine im Prologe reicht nicht hin, um andere gewichtigere Widersprüche zu beseitigen. Dieser Eingang hat auch, m. Er., mehr einen oppositionellen als einen durchaus zustimmenden Character. Wäre das auch nicht der Fall, so würden doch die nächstfolgenden Ausdrücke und die tendenziöse Verherrlichung des Triumphs der englischen Königsmacht und Selbständigkeit über die papistischen Anmaßungen mit den Gesinnungen Marlowe's nicht vereinbar sein. Zu dem sind in der Darstellungs- und Ausdrucksweise unzählige Anhaltepunkte zu finden, um an Greene oder Peele, doch nicht im Mindesten an Marlowe denken zu können. Dr. Elze hat in der Einleitung zu der revidirten Uebersetzung dieses Stückes die Vermuthung ausgesprochen, daß Shakspere an der muthmaßlichen Arbeit von Greene und Peele möglicher Weise einige Zusätze (additions) oder Aenderungen angebracht und dadurch gewissermaßen ein Recht an demselben erlangt haben könne. Auch möge, wie er meint, damit vielleicht der wiederholt gedachte Ausfall Greene's gegen Shakspere in Zusammenhang stehn. Diese Aufstellung hat zwar, besonders für mich, etwas Ansprechendes, weil auch ich früher der letzten Vermuthung nachgegangen bin. Indessen würde sie doch vor ihrer Annahme einer genaueren Prüfung zu unterwerfen sein. An dieser Stelle könnte uns das leicht von unserem wesentlichen Ziele zuweit ableiten, sowie denn schon bis hierher mehr als genug von dieser Frage gesprochen worden.

Ein wesentlicher Grund von L. Tiecks Beharren auf der

Meinung, daß das alte Stück von Shakspere herrühre, lag in dem, seiner Ansicht nach, ihm zuzuschreibenden Alter. Während es nach der Erwähnung von Francis Meres in Palladis Tamia schon im Jahre 1598 als eine der besten Schöpfungen von Shakspere erwähnt wird, meinte er die Entstehung desselben vor 1611 nicht annehmen und die Erwähnung von Francis Meres nur auf das alte Stück beziehn zu dürfen. Ich bekenne, daß auch ich nach äußeren und inneren Zeichen leicht hätte geneigt sein können, der Meinung Malone's und Anderer, welche die Entstehung desselben um 1596 oder 1597 setzen, zu widersprechen, wenn nicht in Beiden zu bestimmte Anhaltepunkte lägen, um Shakspere's Standpunkt für denjenigen am nächsten zu halten, welchen er unmittelbar nach seinen frühesten, in den vorigen Abschnitten betrachteten, und kurz vor den bald nachfolgenden Historien einnahm. Der darin liegende Widerspruch hat seinen Grund vorerst in der Verschiedenheit von der Ausdrucksweise des einen und des andern Theiles. Im Beginn der Handlung hat Sprache und Versification einen ähnlichen Ton der stätigen Förmlichkeit, — ich möchte es fast ein ceremonielles Pathos nennen, — wie seine früheren Historien. Auch ist der Periodenbau von ursprünglicher Einfachheit und mit den Versabschlüssen meistentheils zusammenfallend. Je weiter aber die Handlung vorschreitet, um so verwickelter wird die Satzfügung und um so weniger ist der Abschluß der einzelnen Verse an den des Sinnes gebunden. Die Verschiedenheit, namentlich des ersten und zweiten Actes von den drei folgenden, ist in dieser Hinsicht so groß, daß man fast verführt werden könnte an eine Abfassung der einzelnen Theile zu verschiedenen Zeiten zu glauben. Dazu kommt ferner die noch immer sehr vorherrschende Neigung zum Spiel mit Antithesen. Vieles erinnert an Aehnliches in den Sonetten. Auch finden sich Gedanken und Metaphern von demselben Character, wie in diesen Ge-

dichten. Dagegen ist wieder an vielen Stellen die Anwendung dieser Zusammenstellung von Gegensätzen der Situation und den Characteren zu sehr entsprechend, als daß man überall an die Wirkung einer unbewußten Gewohnheit glauben könnte. Auch ist in diesem Stücke das Auseinanderhalten der Individualitäten nicht blos durch die ihnen zuzutheilenden Empfindungen und Anschauungen, sondern auch durch Sprache und Ausdrucksweise augenscheinlich der Gegenstand einer künstlerischen Bestrebung. Indem uns das zu den inneren Anhaltepunkten für die Altersbestimmung des Drama's führt, muß ich vor allem Andern darauf hinweisen, daß diese Schöpfung, vom Standpunkte ihrer Nachbildung nach einem vorher schon aufgestellten Muster, von der eigenthümlichsten Natur ist. Die Eintheilung der gesammten Handlung sowie die in derselben verwickelten Personen sind dem Original unmittelbar entlehnt. Wir können sogar Gedanken nachweisen, welche demselben entnommen sind. Demungeachtet habe ich, trotz der aufmerksamsten Prüfung, nicht eine Redensart, ja kaum ein Wort entdecken können, wovon man sagen könnte, daß es Shakspere dem alten Stücke abgeborgt habe. Noch auffallender ist es, daß hinsichtlich der Personen, wiewohl das Verzeichniß derselben vom alten Stück eben so gut für das gegenwärtige zu gebrauchen ist, man kaum wird behaupten können, daß die im alten Stücke aufgestellten individuellen Bilder in dem späteren Stücke weiter ausgeführt worden seien. Vielmehr sind sie als völlig neue Gemälde, wiewohl unter denselben Namen und in denselben Situationen auftretend, zu betrachten. Der Gegenstand der Handlung scheint also derselbe geblieben zu sein, ist aber doch unter einem völlig veränderten Standpunkt aufgefaßt und daher unter völlig neuen Motiven dargestellt. Schon das genügt, um auch in diesem Falle anzunehmen, daß Shakspere nach einer Erscheinung gedichtet habe, welche seiner Phantasie wie ein durchlebtes Ereigniß vorgeschwebt

und ihn auf diese Weise zur Vergegenwärtigung derselben mit allen ihren Attributen genöthigt habe. Aber es ist doch vielleicht etwas Anderes, ob diese Erscheinung ihm aus der episch-historischen Darstellung unmittelbar, oder durch die Vermittelung einer vorhergegangenen dramatischen Behandlung des Gegenstandes zugegangen ist. Er hat sicher eben so wenig wie sein unmittelbarer Vorgänger seine Conception aus der Chronik selbst geschöpft. Wenn auch diese ihm keineswegs fremd gewesen ist, so hat ihm dennoch dieselbe traditionelle Anschauung von den wesentlichsten Ereignissen aus der fast siebenzehn Jahre dauernden Regierung des Königs Johann nur nach einer Seite hin vorgeschwebt, welche schon den ältesten Bearbeiter dieses Stoffes, John Bale, geleitet hatte. Diesem sowohl als dem einen oder den verschiedenen Bearbeitern von the troublesome raigne war es nur darum zu thun, den Widerstand des Königs Johann gegen den römischen Stuhl, vom Standpunkte ihrer Zeit aus, als vollständig berechtigt und sogar als preiswürdig darzustellen. Indessen lag doch darin allein nicht ein genügendes tragisches Motiv für den Ausgang seines Lebens unter den einschlagenden Umständen. Daß der Abfall der Barone unter diesen Umständen das Werk der papistischen Intriguen ist, wirft auf die Berechtigung des Königs gegen Rom einen der Tendenz des Verfassers nachtheiligen Schlagschatten. Daß ferner der König sich dem Pabste auf eine schmachvolle Weise unterwerfen muß, um die Versöhnung zu finden, und endlich daß er doch als Opfer des priesterlichen Parteihasses fällt, hebt vollends die tragische Wirkung auf, wenn es gleich jenen Verfassern genehm sein konnte, dadurch dem Haß gegen das Pabstthum noch mehr Nahrung zu geben. Wiewohl überhaupt in den aus der Geschichte des Königs Johann herausgegriffenen Begebenheiten die Gegensätze, welche sich zu einem abgerundeten tragischen Gemälde willig gestalten, nicht eigentlich liegen, ist es dennoch

Shakspere gelungen, seiner Darstellung eine annähernd tragische Färbung zu geben. Sei es nun, daß die übliche Form der Historie oder die Anlehnung an das Vorbild dabei am meisten hinderlich gewesen ist, kurz man wird trotz dem kaum in Abrede stellen können, daß das Drama Shakspere's eine solche abgeschlossene Einheit der Handlung nicht hat, wie wir sie selbst von einer möglichst streng historischen Tragödie zu verlangen pflegen und wie sie Richard III. unläugbar eigen ist.

Nehme ich nun das Alles zusammen, um mir über den Moment, in welchen die Entstehung dieses Stückes gesetzt werden dürfe, Rechenschaft zu geben, so sehe ich mich in dem Falle, in äußerer wie innerer Beziehung Gegensätze von Bestrebungen und gelungenen Erfolgen, von Schwächen und Vollkommenheiten vor mir zu haben. So darf denn wohl eine doppelte Vermuthung nicht ungerecht scheinen. Zuerst glaube ich also annehmen zu dürfen, daß der Dichter in mancher Hinsicht zwar noch unter Gewohnheiten und Empfindungen aus der frühesten Periode gearbeitet, zugleich aber auch sich zu Bestrebungen und Ausführungen erhoben hat, welche einer bald darauf folgenden höheren Entwickelungsperiode angehören. Ich möchte es also für wahrscheinlich halten, daß die Zeit dieser Dichtung zwischen der Periode von Richard III. mit Romeo und Julia und der von Richard II. mit Heinrich IV. mitten inne und daher von dem J. 1595 nicht weit abliegt. Neben dieser Vermuthung halte ich es zugleich für statthaft, dieses Drama für das Werk einer überaus fleißigen und ungewöhnlich angestrengten Ausarbeitung zu halten.*) Vielleicht rechtfertigt sich diese letzte Annahme vorzugsweise durch den schon gedachten Umstand, daß das Ganze in seiner Gestaltung und Eintheilung einem anderen

*) Die mehrere Male vorkommende Verwechselung des Namens von dem Bastard mit dem seines Vaters wird kaum als bündiger Gegenbeweis angezogen werden.

Muster nachgearbeitet, und doch nicht eine Redensart, ja nicht einmal ein einzelnes Wort diesem Muster entlehnt ist. Denn Sie werden mir billig zugeben, daß dieses Resultat nur mit einem angestrengten Fleiße und der sorgfältigsten Aufmerksamkeit auf die Ausführung vereinbar scheint. Indessen werden sich für diese Annahme auch in der Detailbetrachtung genügende Anhaltepunkte finden.

Bei dem Versuche mir die Erscheinung, um welche es Shakspere zu thun war, zu versinnlichen, und mich daher in die Stimmung, von welcher dieses dramatische Gedicht getragen wird, ganz zu versetzen, muß ich Shakspere, unter den Umständen der Entstehung desselben, im Voraus von allen Vorwürfen über historische Incorrectheiten für entschuldigt halten. Die Verwechselung des Vice-Grafen von Limoges mit dem Erzherzog von Oesterreich, der sich an Richard Löwenherz allerdings schwer vergangen hatte, zur Zeit, wo das Stück beginnt, aber schon seit Jahren todt war, verdient namentlich kaum noch der Erwähnung, da sie schon durch die Vorgänger Shakspere's traditionell geworden war. Ernster und bedeutsamer würde vielleicht der Vorwurf sein, daß des Zusammenhangs von der Entstehung des großen Reichsgrundgesetzes, der Magna Charta, mit den kirchlichen und weltlichen Händeln aus der Regierungszeit des Königs Johann nicht im Entferntesten gedacht ist. Nur könnte auch dafür der Vorgang der früheren Dramen fast zur Entschuldigung genügen, wenn nicht die Meinung aufgestellt werden wollte, daß sich dadurch eine kaum zu billigende Gleichgültigkeit Shakspere's in Bezug auf das innerste staatliche und nationale Leben seines Vaterlandes bekundet. Doch müßte dabei, wie dieß bei anderen Gelegenheiten und in anderen Fällen nicht selten geschieht, Shakspere die Annahme eines Standpunktes zugemuthet werden, der mit seiner Zeit völlig unvereinbar ist. Ich hoffe nicht umsonst geschildert zu haben, wie durch die äußere Er-

scheinung des damaligen staatlichen und nationalen Lebens von England, auf dem Boden religiöser sowohl als politischer Verwickelungen und Fragen, neben den fast wunderbaren Erfolgen der Regierung sowohl als der nationalen Begeisterung, die Gemüther allesammt von der erschöpfenden Betrachtung und Erörterung der mit diesem Reichsgrundgesetze zusammenhängenden Fragen völlig abgewendet worden waren. Ja man könnte glauben, daß, wenn diese Magna Charta auch nicht völlig vergessen, dennoch die Erinnerung an sie selbst und ihre Bedeutung völlig in den Hintergrund des allgemeinen nationalen Gedächtnisses gedrängt gewesen sei. Merkwürdig bleibt es wenigstens, daß bei vielen Gelegenheiten willkürlicher Verfügungen der Königin über die Freiheit einzelner Personen, und namentlich im Zusammenhang mit Fragen und Angelegenheiten, welche in die nationalen Interessen tief und empfindlich eingriffen, kein Beispiel bekannt ist, wo eine Berufung auf diese Magna Charta Statt gefunden hätte. Doch wie dem auch sei, der Vorwurf würde am letzten Ende darauf hinauslaufen, daß Shakspere diesen geschichtlichen Stoff nicht völlig anders behandelt hat. Wollen wir nun aber diese Behandlungsweise unter den gegebenen Umständen einmal gelten lassen, so werden wir auch, wie ich mir getraue nachzuweisen, die inneren Gründe anerkennen müssen, aus welchen die Entstehung der Magna Charta in diesem Drama gar keinen Platz finden konnte.

In dem ganzen Stücke herrscht der Geist der Mißachtung des Rechtes und der gewaltsamen Durchführung des Unrechts. Ohne daß sich Shakspere dessen bewußt gewesen sein, gewiß ohne daß er seine bewußte Absicht darauf gerichtet haben mag, sind alle handelnden Personen mehr oder weniger in dieser Neigung verwickelt. Auch hier gipfelt wieder in der Gesinnung des Königs dieser Gegensatz gegen die allgemeine Ordnung der Welt. Sein mehr als zweifelhaftes Recht an der Krone

bildet für alle Verwirrungen die erste Quelle, und daß dieß in der Gesammterscheinung liege, deren poetische Versinnlichung dem Dichter Bedürfniß war, geht sofort im Beginn des Stückes aus den Worten der Königin hervor, indem sie ihren Sohn an die Schwäche seines Rechtes erinnert. Auch fehlt es im weiteren Verlauf des Stückes nicht an deutlichen Winken darüber, daß es in der allgemeinen Stimmung und Richtung der Gemüther liege, nicht nach den Forderungen des Rechtes oder nach denen von Treue und Glauben zu handeln, sondern den eigenen Vortheil und die Selbstsucht als leitendes Princip anzunehmen. Der Monolog des Bastards nach dem schimpflichen Vertrage zwischen König Johann und Philipp dem Schönen ist eine meisterhafte Apologie dieser Sinnesweise. In der That ist auch der König von Frankreich gleich seinem Sohne dem Dauphin nicht weniger treulos als König Johann. Das größte Meisterstück einer arglistigen Vertheidigung von meineidigem Treubruch ist die Rede des Cardinal Pandulph. Man kann kaum mit verfänglicherer Beredtsamkeit und scharfsinnigerer Gewandtheit dem Abwenden von der Erfüllung heiliger Verpflichtungen das Wort reden. Diese Stelle ist eine von den vielen in Shakspere's Stücken, wo man in Verlegenheit kommt, ob man der intuitiven Genialität des Verfassers oder seinem eindringenden Verstande den Vorrang in der Schöpfung derselben einräumen soll. Zugleich ist sie in stylistischer Hinsicht deshalb von hoher Bedeutung, weil in ihr die spitzfindige Zusammenstellung der schärfsten Antithesen nicht, wie es sonst wohl bei Shakspere vorkommt, nur nach Neigung und Laune, sondern zu einem mit der ganzen Erscheinung innig zusammenhängenden Zwecke gebraucht wird. Wenn nun gleich die Verschuldung des Königs an dem Tode Arthurs zu dem wesentlichsten Motiv für den Umschlag von dem Schicksale des Königs gemacht wird, darauf also gewissermaßen die Peripetie des ganzen Drama's beruht, so steht eines Theils

die stillschweigende Zustimmung der Barone, und namentlich Salisbury's, zu dem schon von Haus aus begangenen Unrecht des Königs, und dann ihr hochverrätherischer Uebergang zu dem Landesfeinde in ebenso unbedingter Verbindung mit der allgemeinen Strömung der Mißachtung von Recht, Pflicht und Treue. Wie dieß in der Welt so oft vorkommt, so ist es auch dem natürlichen Verlauf der menschlichen Handlungen und Schicksale völlig angemessen, daß das Unrecht des landesverrätherischen Abfalls der Barone vom König durch das noch größere Unrecht der verrätherischen Absicht des Dauphins gegen dieselben geheilt wird. Sie können dieser Ausführung leicht entgegenhalten wollen, daß Faulconbridge, Constanze und namentlich der völlig schuldlose Arthur außer dem auf ihr Inneres wirkenden Einfluß der allgemeinen Atmosphäre stehn. Dem ist aber doch nicht ganz so. Allerdings ist der Bastard die glänzendste Erscheinung des ganzen Drama's und sein Bild mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. Doch ist der immerhin durch seine Originalität und Treuherzigkeit gewinnende Leichtsinn, mit welchem er sich von den Banden seiner Familie losreißt, m. Er., ebenfalls ein Tribut, welchen er der allgemeinen Strömung der Gemüther zahlt. Dabei hat Shakspere in seiner Bearbeitung von Neuem Zeugniß von seinem feinen Tacte abgelegt. Es ist abstoßend und sogar empörend, daß in dem alten Stücke bei der ersten Verhandlung der beiden Brüder über ihr Erbrecht vor dem König die Mutter schon zugegen ist, ferner daß sich Philipp dem König und der Königin als natürlicher Sohn Richards fast aufdrängt, und endlich daß er seine Mutter mit einer durch nichts motivirten Grausamkeit bedroht. Shakspere war daher in vollem Recht, dieß dahin abzuändern, daß die Brüder allein vor dem Könige stehn und die Entdeckung der Abstammung Philipps von Richard Löwenherz von der Königin Mutter ausgeht. Das ist nicht zu läugnen, daß der Bastard mit

seiner Treue an den König und der Hingebung an seinen kriegerischen Beruf gewissermaßen eine Ausnahme von allen anderen Gestalten zu bilden scheint. Doch ist es ungewiß gelassen, ob seine Ausführungen durchaus auf den edelsten Motiven oder zum überwiegenden Theil auf einer Mischung von Selbstsucht und abenteuerlichem Geiste beruhn. Soviel scheint mir möglich, daß diese Gestalt für eine scheinbare Unebenheit des harmonischen Organismus des Ganzen gehalten werden kann; wenn sie gleich in der individuellen Abrundung eines Glücksritters, der mit den edelsten Eigenschaften ausgestattet ist, zu den genialsten und in vieler Hinsicht tiefsinnigsten Schöpfungen des Dichters zu rechnen ist. Es ist leicht möglich, daß ihm dabei ein Lebensbild seiner Zeit als Muster vorgeschwebt hat. Constanze's Gestalt ist zwar nur in der ersten Hälfte des Drama's von Belang. Auch steht sie unfehlbar am meisten auf dem Boden des Rechts. Aber in ihrer Schilderung ist die leidenschaftliche Behauptung von ihrem und ihres Sohnes Anspruch zu sehr betont, als daß man glauben sollte, der Dichter habe sie sich voll Begeisterung für Recht und Treue gedacht. Ueberdieß kann sie auch von der allgemeinen Strömung innerlich erfaßt deshalb nicht darzustellen gewesen sein, weil sie und ihr Sohn vorzugsweise der Gegenstand des verübten Unrechts sein mußten. Beide Personen sind die unter der tragischen Verwickelung zumeist Leidenden; und man könnte bei ihrem Untergang nach der poetischen Gerechtigkeit fragen, wenn es gerechtfertigt wäre, derselben die Verpflichtung unterzuschieben, daß bei jeder Individualität, die einer verhängnißvollen Verwickelung zum Opfer fällt, eine positive Verschuldung nachzuweisen sein müsse. Trotzdem, daß dieß bei Constanzen nur nothdürftig in der Verblendung ihrer Leidenschaft, bei dem Prinzen Arthur aber überhaupt nicht möglich sein würde, ist dennoch ihr Ende untadelhaft tragisch, weil es in genauem Zusammenhang mit

den Gegensätzen steht, welche das tragische Element des Ganzen bilden, und daher das Motiv für das verhängnißvolle Schicksal der Hauptperson abgeben. Dabei ist nicht zu übergehn, daß gerade diese beiden Rollen von dem Dichter mit den meisterhaftesten Zügen ausgestattet sind. Der Ausbruch des leidenschaftlichen Schmerzes von Constanzen bei der Gewißheit, daß ihr Sohn verloren ist, hat wenige seines Gleichen in den Dramen Shakspere's. In dieser Scene sind die Antithesen so gehäuft und die Phantasie spielt mit denselben in so hohem Grade der willkürlich leidenschaftlichen Vertiefung in den Schmerz, daß es mich nicht überraschen würde, wenn einzelne Kritiker daran den Vorwurf der Ueberladung knüpften. Demungeachtet, glaube ich, vertheidigt sie sich gerade dadurch am meisten, daß sie den lebendigsten Eindruck von dem Ausbruch der Geisteszerrüttung macht, in welcher, wie wir später hören, die Herzogin ihren Tod gefunden hat. Vor Allem ist es nicht blos die Zusammenstellung von Widersprüchen in der schroffsten und barockesten Weise, sondern auch ihre leidenschaftliche Abwehr der Behauptung, daß sie wahnsinnig sei, worin die scharfsinnig aufgefaßten und meisterhaft dargestellten Symptome der Geisteszerrüttung liegen. Ich mag es nicht als Behauptung aufstellen, daß die Schilderung der sich selbst vernichtenden Leidenschaft Constanzen's zum Motiv von der Nothwendigkeit des tragischen Schicksals ihrer selbst und ihres Sohnes zu dienen habe. Man kann sich allerdings sagen, diese Frau müsse in der Behauptung des Rechtes von ihrem Sohne auch dann ihren und des Prinzen Arthur Untergang gefunden haben, wenn sie von Frankreich nicht treulos verlassen worden wäre. Indessen mag auch hier, wie in manchen anderen Fällen, in der vergegenwärtigten Erscheinung ein Eindruck, der nicht unbedingt in der Intention des Dichters gelegen hat, für berechtigt gehalten werden können.

Daß dagegen die Intention Shakspere's dahin gegangen

ist, unsere mitleidsvolle Theilnahme an die Gestalt des unglücklichen Prinzen Arthur zu fesseln, läßt sich aus mehrfachen Gründen nicht bezweifeln. Lag es in seinem poetischen Bedürfniß, dessen Tod zu dem Hauptmotiv für die Bedrängnisse des Königs zu machen, so war dieß unabweisbar. Aus diesem Vordersatz ging nicht allein die Schöpfung zweier meisterhafter Scenen hervor, es folgte daraus auch die Beibehaltung der schon im alten Stücke gegebenen Verwickelung dieses Ereignisses. Die Scene, in welcher König Johann den Auftrag zur Blendung oder Ermordung des Prinzen an Hubert zu geben wünscht und doch aus doppelten Gründen eine bestimmte Erklärung vermeiden will, ist mit der tiefsten Einsicht einer verbrecherischen Gesinnung, der es aber doch an der Energie der verbrecherischen Entschlossenheit fehlt, erdacht und ausgearbeitet. Das geht überhaupt, wie später noch einmal zu berühren sein wird, durch die ganze Darstellung hindurch, daß König Johann die entschiedene Neigung zum Unrecht und zum Bösen hat, ihm aber doch die selbständige Kraft, dasselbe mit verwegenem Muthe durchzuführen, wiederholt abgeht. Die fernere Scene, wo Hubert zwar die Anstalten zur Blendung Arthurs gemacht hat, aber durch die rührenden Bitten des jungen Prinzen bewegt wird, davon abzustehn, ist eins der poetischsten Stücke, die jemals aus Shakspere's Feder geflossen sind, und um so merkwürdiger, als er die Situation dem alten Stücke genau nachgebildet und dennoch ein völlig neues Bild geschaffen hat.

Der Hergang von Arthurs Tode ist nach den geschichtlichen Quellen nicht genau festzustellen. Von den drei verschiedenen Berichten über denselben ist der in dem älteren, wie in den neueren Dramen geschilderte noch der mildeste für den Ruf des Königs, wenngleich seine Verschuldung dadurch nicht aufgehoben wird. Was Shakspere daran gethan hat, bezieht sich nur auf die Ausführung. In dieser Hinsicht ist es für

seinen poetischen Tact nicht ohne Bedeutung, daß er die ausgeführten Klagen des sterbenden Prinzen aus dem alten Stück völlig abgeschnitten hat. Sie sind von großer poetischer Wärme und daher völlig geeignet, R. Greene zugeschrieben werden zu können, aber auch für einen Sterbenden zu lang. Das oder die Ueberzeugung, daß für die Erregung der mitleidigen Rührung schon genug gethan sei, war vielleicht die Veranlassung für den Dichter, um diese Stelle bedeutend zu kürzen. Die Verwickelung selbst ist den Bedingungen des Tragischen so angemessen, daß es kaum eines Wortes darüber bedarf. Wie die Fäden des Schicksals sich der menschlichen Leitung entziehn, wenn einmal der Wille, sich derselben mit frevelhafter Ueberhebung zu bemächtigen, zur Ausführung gekommen ist, und wie dann, selbst bei der verfehlten Ausführung, die Begebenheiten die Uebermacht gewinnen, ist eine im allgemeinen wie im individuellen Leben häufig wiederkehrende Erfahrung. Daher ist auch in diesem Falle der selbstgewählte Tod des unglücklichen Prinzen, der lügnerische Bericht Huberts über sein Ende, das Auffinden des entseelten Leichnams durch die Barone und der verspätete Widerruf Huberts nicht als eine vom blinden Zufall geleitete Verwickelung anzusehn.

Ungeachtet des tieftragischen Sinnes in mehreren Einzelnheiten vermißt man dennoch leicht den organisch tragischen Zusammenhang im Ganzen. So sehr auch das Mißgeschick des Königs mit seinen Verschuldungen in enger Verbindung steht, so sehr also in dieser Beziehung wenigstens in soweit der tragische Conflict gewahrt ist, als wir die Hinfälligkeit des menschlichen Willens und seiner Kraft im Kampfe mit eigenem Verschulden und äußeren Schicksalen verwickelt sehn, so fehlt es doch in doppelter Hinsicht an der Vereinigung des tragischen Interesses auf eine Persönlichkeit. Das eigentliche Pathos kann schon deshalb nicht auf dem König, als der Hauptperson des Drama's ruhn, weil, seine Individualität nur mittelbar

zu der Erregung des Mitleids und der Furcht Anlaß giebt. Deshalb ist auch sein Tod, zumal da er mit seiner zumeist hervorgehobenen Verschuldung nicht in unmittelbarem Causalnexus steht, nicht von der Wirkung, die der Katastrophe einer Tragödie zukommt. Wiewohl man sich für berechtigt halten könnte, dieß als eine Schwäche des Drama's zu bezeichnen, glaube ich doch den Vorwurf vom Dichter abwenden zu dürfen. Ich bezweifle, daß es in seiner Intention gelegen hat, uns eine in dieser Hinsicht abgeschlossene Tragödie zu geben. Den ganzen Stoff mehr in dem Character einer Historie — dieses Wort in seiner specifischen Bedeutung genommen — auszuarbeiten, war unzweifelhaft das ihn leitende poetische Bedürfniß. Daher war ihm auch jeden Falls die Ausführung der Begebenheit, und zwar nicht in einer tragischen, sondern in einer für sein Vaterland glücklichen Weise die Hauptsache. Die Vermuthung, daß dieses Drama seinen Historien aus der Zeit der Lancasters und der Yorks gewissermaßen zum Prolog und später Heinrch VIII. als Epilog dienen solle, will ich, wegen des Mangels aller dafür überzeugend sprechenden Gründe, damit zwar nicht unterstützt haben. Aber dessen können wir gewiß sein, daß er auf den Stoff einen großen Werth gelegt hat. Die fleißige Ausarbeitung desselben und die Ausstattung des Drama's mit den schönsten Stellen spricht dafür zu deutlich. Auch bedarf es wohl kaum des Nachweises, daß der Triumph der selbständigen Kraft Englands über die Anmaßungen der römischen Curie, über eine feindliche Macht in Verbindung mit landesverrätherischer Empörung und über die Folgen verbrecherischer Handlungen des Königs selbst hinreichende Anziehungskraft für Shakspere's poetisches Ingenium hatte, um ihn zu dieser Dichtung zu begeistern. Ich glaube mit der Auffassung dieser in sich selbst abgeschlossenen Begebenheit war die Erwähnung der Magna Charta, wenn sie sich auch wider Vermuthen der Imagination des Dichters

angeboten hätte, deshalb von selbst verboten, weil dadurch ein neues Element hineingekommen und die abgerundete Vergegenwärtigung des Ganzen bedeutend beeinträchtigt oder erschwert worden sein würde. Zuleich finde ich darin die Erklärung für die hervorragende Erscheinung des Bastards. Sei es mit oder ohne Absicht des Dichters, sie ist das Spiegelbild des unverfälschten englischen Nationalcharacters mit allen seinen Vorzügen und Schwächen. Auf seiner Treue, Unerschrockenheit und Tapferkeit ruht daher auch wesentlich die Entscheidung zur Rettung des Vaterlandes aus der Verwirrung des Ungemachs. Endlich ist, m. Er. noch von Bedeutung, mit welcher tiefsinnigen Intuition der Character des Königs von der schon besprochenen Seite des üblen Willens und der oft nicht ausreichenden Energie geschildert ist. Es würde uns zu weit führen, wenn ich Ihnen genauer darlegen sollte, daß diese Anschauungsweise mit dem historischen Character des Königs Johann genau verwandt ist, ohne daß doch die Absicht vorliegen konnte, ein geschichtliches Bild von ihm aufzustellen. Ich sehe darin nur einen neuen Beleg davon, daß Shakspere mit der Geschichte seines Landes innig vertraut war, oder, um mich eines unbestimmteren Ausdrucks zu bedienen, mit ihr sowohl als mit der Natur im innigsten Rapport stand.

Daß Richard II. seinem Alter nach unmittelbar auf König Johann folgt, kann, gleichwie eine specielle Altersbestimmung von diesem, nur für wahrscheinlich gelten. Als gewiß ist nur so viel anzunehmen, daß diese Historie in dieselbe Periode gehört. Der erste Abdruck derselben aus dem Jahre 1597 macht es uns schon unmöglich, ihre Entstehung nach dem Jahre 1596 zu setzen. Denn das ist wohl der kürzeste Zwischenraum, den wir zwischen der Entstehung und der Veröffentlichung im Druck annehmen können. Wenn einzelne Kritiker vermuthet haben, daß Richard II. vielleicht schon um

1592 oder 1593 gedichtet sein könne, so sind sie wahrscheinlich theils durch das Vorherrschen der Reime, theils durch den von sogenannten concetti fast überfüllten Styl dazu verführt worden. In beiden Beziehungen zeichnet sich dieses Drama vor vielen anderen aus. Dagegen aber ist auch wieder die Sprache und Versification zu sehr ausgebildet, um diese Eigenthümlichkeiten für die zufällige Folge von der Einwirkung der Mode halten zu können. Wenngleich das Streben nach einer sorgfältigen Versbildung noch immer durchgängig mehr vorherrscht als in späteren Dramen, so ist doch eine weit größere Mannichfaltigkeit in dem Rhythmus zu bemerken. Was Collier an den Blankversen von Marlowe lobt, die Abwechselung in der Vertheilung der Cäsur und die Benutzung von überschüssigen Sylben zur Begünstigung des melodischen Falles, tritt meines Erachtens hier mehr hervor, als in früheren Stücken. Ich mag zwar nicht entscheiden, ob die Blankverse in Richard II. unbedingt über den musikalischen Ton von denen in Romeo und Julia gestellt werden dürfen; aber gewiß scheinen sie mir von feinerer und sinnreicherer Ausbildung als in anderen bisher besprochenen Dramen. Dazu kommt, daß die Perioden oft häufig weit künstlicher verflochten und an Fülle von Gedanken oft weit reicher sind, als wir dieß mit Ausnahme der Sonette früher haben beobachten können. Wenn mein Urtheil in dieser Beziehung etwas gelten dürfte, würde ich die Vermuthung aussprechen, daß wir durch den Rückblick von diesem Drama auf die vorhergehenden über die eifrigen, einem bestimmten Ziele zugewendeten Bestrebungen des Dichters in prosodischer sowohl als stylistischer Hinsicht eine noch klarere Anschauung gewinnen. Steht auch, nach der Zählung von Dr. Hertzberg, das Vorkommen der weiblichen Vers-Endungen bei diesem Stücke in untergeordneterem Verhältniß (11,39 %) als bei Richard III. (18 %) und bei den beiden Veronesen (15 %), so kann dieß vorzugsweise

durch die überaus häufigen Reime — bei denen die einsylbige Endung in der Regel vorzuherrschen pflegt — bedingt worden sein und daher als durchschlagender Beweis für ein höheres Alter dieses Stückes kaum angeführt werden.

Alle diese Aeußerlichkeiten hängen indessen mit dem inneren Wesen des Gedichtes so genau zusammen, daß der Abschluß des Urtheils nach der einen oder anderen Seite hin ohne die Abwägung beider Eigenthümlichkeiten gegen einander nicht wohl erlaubt scheint. In der gesammten Dichtung herrscht ein lyrischer Ton entschieden vor. Eine scrupulose Kritik könnte leicht zu der Frage verleitet werden, ob dadurch der dramatische Character nicht theilweise benachtheiligt werde. Ich möchte das kaum glauben. Vielmehr scheint mir die Lebendigkeit des Gemäldes dadurch nicht weniger gefördert zu werden, als durch den in einzelnen Stellen angeschlagenen epischen Ton. Unter allen Umständen aber darf, m. Er. die Vermuthung berechtigt scheinen, daß diese ganze Schöpfung auf dem Boden einer eigenthümlichen Stimmung entstanden ist. Nun ließe sich zwar gerade deshalb an eine unmittelbare Verwandtschaft dieser Stimmung mit derjenigen denken, welche in den Sonetten besonders und mittelbar selbst in Love's labour's lost und Romeo und Julia durchleuchtet. Auch ist eine große Wärme der Begeisterung und eine innige Betheiligung des Gemüths an der Darstellungsweise unverkennbar. Demungeachtet liegen, wie ich meine, zwischen jener Stimmung der lyrischen Gedichte und der in diesem Drama vorherrschenden wesentliche Differenzpunkte. Vor Allem möchte ich die Ansicht geltend machen, daß sich in diesem Drama das tiefsinnige Eindringen in die geheimnißvollsten Seelenzustände menschlicher Empfindungen und Leidenschaften in einem weit höheren Grade geltend macht, als in vorhergehenden Dichtungen. Der oft angefochtene Begriff der Romantiker von der poetischen Ironie scheint mir auf dieses Poem vorzugs-

weise anwendbar. Die Erhabenheit des Poeten über dem Stoff und in Folge dessen seine Fähigkeit, die Gegensätze, die in der Begebenheit einander feindlich und verhängnißvoll gegenüberstehn, in ihrer unverkürzten individuellen Berechtigung aufzufassen und darzustellen, mit einem Worte die vollständige Objectivität des Dichters, führt in diesem Drama die entschiedene Herrschaft über die Ausführung. Daher scheint es nicht vergeblich allein, sondern auch unangemessen, nach einer persönlichen Stimmung des Dichters in ähnlicher Weise zu fragen und zu forschen, wie bei den Sonetten und den mehr oder minder in einiger Beziehung zu ihnen stehenden Dramen. Es kann sich vielmehr nur um diejenige Stimmung handeln, welche in der dramatisch zu vergegenwärtigenden Erscheinung lag. Um uns in dieselbe ganz zu versenken und gewissermaßen ihre Genesis zu beobachten, ist die Vergleichung der behandelten Begebenheit mit der Quelle, aus welcher Shakspere unfehlbar geschöpft hat, zweckdienlich und unentbehrlich. Was wir in Holinshed oder anderen Chroniken lesen, dient uns auf willkommene Art zur Erläuterung mancher Situationen und Handlungen. Wir können es besonders in Bezug auf solche Begebenheiten und Verwickelungen nicht missen, welche der Dichter nur andeutungsweise erwähnt. Dahin gehört namentlich die eigentliche Bedeutung des Streites zwischen Heinrich Hereford und Thomas Mowbray, Herzog von Norfolk, sowie die Einsicht in den Zusammenhang des über Beide verhängten Verbannungsurtheils mit dem Verhältniß des Königs zu seinem Vetter Bolingbroke. Das Verständniß, welches der Dichter bei seinen Landsleuten auf dem Grunde allgemein bekannter Ueberlieferungen voraussetzen durfte, können wir freilich nur diesen Quellen entnehmen. Es ist ferner nicht müßig, nachzuweisen, wie manche Einzelnheiten der Chronik mit Uebereinstimmung der materiellen Wahrheit entnommen sind. Indessen handelt es sich bei der Würdigung des Poems als solchen doch

immer wieder um die originale Auffassung des Stoffes durch das Ingenium des Dichters.

Ob er in annähernd ähnlicher Weise wie bei König Johann ein älteres Drama als Vorbild vor sich gehabt und demselben nachgearbeitet habe, ist nicht zu ermitteln, wiewohl die Existenz älterer oder gleichzeitiger Bearbeitungen dieses Stoffes kaum zweifelhaft sein kann. Bekanntermaßen ist es urkundlich erwiesen, daß Graf Essex und seine Mitschuldigen am Vorabend ihres Attentates die Aufführung eines Stückes, in welchem Richards II. Absetzung und sein Tod auf der Bühne dargestellt werde, Behufs der Anfeuerung des Muthes von den Mitverschworenen mit Gilly Merrick verabredet und zu Stande gebracht haben. Obschon der Name „Philipps" unter denjenigen, mit welchen hierüber verhandelt wurde, genannt wird, und in der Folio von 1623 ein Augustine Philipps in der Liste der Schauspieler von der Shakspere'schen Truppe aufgeführt ist, stehn doch der Vermuthung, daß dieses Stück mit dem von Shakspere identisch sei, gerechte Zweifel entgegen. Es sind sogar Thatsachen bekannt, die fast als Gegenbeweis gebraucht werden könnten. Im Allgemeinen ist es kaum glaublich, daß das vorliegende Drama dem genannten Zwecke habe dienen können. Das, worauf es am meisten ankommen würde, die Scene der Absetzung des Königs, ist wesentlich auf die Erregung der Sympathie für Richard II. gestellt, und würde unter den gegebenen Umständen aller Wahrscheinlichkeit nach die entgegengesetzte Wirkung haben hervorbringen müssen. Das darf freilich nicht angezogen werden, daß nach dem Quartabdruck von 1608 die Parlamentsscene für einen neuen Zusatz gehalten werden dürfe. Wenn auch die früheren Quartausgaben ohne diese Scene gedruckt sind, so ist doch — wie auch Delius in seiner Shakspereausgabe annimmt — die gleichzeitige Entstehung derselben mit dem Ganzen nach Form und Inhalt kaum zu bezweifeln.

Ferner spricht gegen die Identität dieser Stücke der Umstand, daß das von den Verschworenen verlangte Stück von Gilly Merrick und Philipps als ein altes Stück bezeichnet wurde, das kaum Zuschauer herbeilocken werde. Damit stimmt auch Camdens Erwähnung desselben überein. Es ist kaum denkbar, daß Shakspere's Richard II., nachdem dieses Stück erst drei Jahre vorher neu abgedruckt worden, und da es bald darauf noch mehr als einen Wiederabdruck erlebte, im Jahre 1601 ein altes Stück von geringer Anziehungskraft habe genannt werden können. Dazu kommt endlich der von Chls. Knight*) gegebene Nachweis, daß die Truppe des Lord Chamberlain nicht blos am 26. Decbr. 1600 und am 6. Jan. 1601, sondern auch am 12. April 1601 vor der Königin Elisabeth gespielt habe. Das letztgenannte Datum fällt kaum sechs Wochen nach der Hinrichtung des Grafen Essex, und es ist, bei der tiefen Erschütterung der Königin über diese Katastrophe, nicht für möglich zu halten, daß diese Truppe, wenn sie bei jener Aufführung nur theilweise thätig gewesen wäre, von der Königin in dieser Zeit hätte gesehen werden wollen. Daß also von einem älteren Stück desselben Inhalts in diesem Falle die Rede sein müsse, scheint nicht zweifelhaft. Nach P. Colliers Aeußerungen darüber in seiner Shakspere-Ausgabe von 1842 sollen sogar drei Stücke dieses Inhalts vorhanden gewesen sein, wovon jedoch weitere Spuren nicht existiren, als ein Bericht von Simon Formann über die noch zehn Jahre später (1611) stattgefundene Aufführung eines Stückes unter dem Titel „Richard II." im Globus-Theater. Aus diesem Bericht, den Dr. Delius sowie P. Collier in seiner Shakspere-Ausgabe abgedruckt hat, geht zwar hervor, daß es sich dabei um ein von dem Shaksperischen Stücke völlig verschiedenes Drama gehandelt habe. Ob aber das in Essex-house

*) W. Sh. a biography p. 405 ff.

aufgeführte damit gemeint sein könne, ist ziemlich zweifelhaft, da der Inhalt desselben vielmehr auf die der Absetzung Richards vorausgegangenen Begebenheiten Bezug zu haben scheint.

So fruchtlos hiernach die Erörterung der Frage ist, ob Shakspere bei dem gegenwärtigen Stück seine Anlehnung an ein älteres Drama genommen habe, so wenig wahrscheinlich scheint mir auch die Vermuthung, daß er für diese Historie dem epischen Gedichte Daniels „The Civil Wars" irgend etwas zu verdanken habe. Die ersten Bücher dieses Epos sollen zwar schon 1595 erschienen sein, wiewohl die vollständige Herausgabe nach Anderson erst 1604 erfolgte. Jenes Datum würde ungefähr mit demselben Zeitpunkte zusammenfallen, in welchem Shakspere muthmaßlich schon mit der Abfassung jenes Drama's beschäftigt sein konnte. Schon dadurch wird die Glaublichkeit dieser Vermuthung sehr abgeschwächt. Liest man dagegen das Gedicht Daniels mit einiger Aufmerksamkeit, so wird man bald in dem lehrsamen, von einer nur schwachen Begeisterung belebten Vortrage einen so verschiedenen Geist bemerken, daß man sich schwer die Frage wird beantworten können, was Shakspere davon habe gebrauchen oder lernen können. Wenn auch Daniel auf die bis in späte Geschlechter hinausgreifende, verhängnißvolle Wirkung der Absetzung von Richard II. hinweist, so bedurfte Shakspere dieses Winkes nicht, da er diese historische Thatsache schon in seinen ältesten Historien geltend gemacht hatte. Viel näher liegt es daher, an einen Einfluß von ihm auf Daniel zu denken. Solche Hinweisungen auf mögliche Veranlassungen zu Shakspere's poetischen Schöpfungen erinnern immer mehr an das vergebliche Bemühn, den Anstoß zu denselben in kleinen Aeußerlichkeiten zu suchen. Weit natürlicher ist es dagegen, die Erregung seiner poetischen Thätigkeit in der Stimmung der Zeit wiederzufinden. So kann man denn auch in diesem Falle aus der gleichzeitigen Bearbeitung

desselben historischen Stoffes von verschiedenen Verfassern und in verschiedenen Formen die allgemeine Stimmung der Zeit und ihre Richtung auf eine poetische warme Betrachtung der vaterländischen Geschichte von Neuem erkennen, und daraus wieder wahrnehmen, wie innig Shakspere mit seiner Zeit zusammenhing, zugleich aber auch in seinen Schöpfungen den Geist derselben in der edelsten und vollkommensten Weise zum Ausdruck brachte.

Wie immer also auch in diesem Drama Shakspere nach Form und Inhalt unter dem Einfluß seiner Zeit stand, wie sehr auch in jener Beziehung die Einwirkung der allgemeinen Hinneigung zu den stylistischen Formen der Literatur aus der Renaissance-Periode und, in Bezug auf den Inhalt, die in seiner Zeit liegende tiefe Innigkeit des germanischen Gefühls für Vaterlandsliebe und selbständige Kraft eine hervorragende Rolle gespielt haben, so ist dennoch die gesammte Schöpfung mit der ganzen Macht genialer Originalität aufgefaßt und durchgeführt. Um uns darüber klar zu werden, müssen wir vor Allem ins Auge fassen, wie es ihm gelungen ist, neben der durchgeführten Darstellung der historischen Begebenheit zugleich eine Tragödie zu schaffen, die uns in der Person, welche den Mittelpunkt bildet, mit aller Macht ergreift. Deshalb konnte er auch die Vorlagen dazu in den Quellen allein nicht finden und deshalb kann die Meinung, daß er im Allgemeinen bei seinen Historien die Chroniken dramatisirt habe, für dieses Drama am wenigsten gelten. In dieser Beziehung ist es auch ferner, wodurch sich die Stimmung des Drama's, weit entfernt davon der Ausfluß einer subjectiven Empfindung zu sein, als das Resultat einer rein objectiven Intuition vollständig rechtfertigt. Daß das hergebrachte Recht, selbst wenn es nach menschlichen Ansichten im höchsten Grade geheiligt ist, seine Kraft und Heiligung verliert, sobald es von seinem Träger in Schwäche und Frevelmuth verkannt und gemiß-

braucht wird, ist eine oft wiederkehrende Erfahrung in der Geschichte menschlicher Verirrungen und Hinfälligkeit. Unter dieser nüchternen Anschauung ist Richards Fall und der Uebergang der Krone auf den Träger der königlichen Kraft eine Nothwendigkeit, die von den nationalen Bedürfnissen und Anliegen, besonders unter den damals in England herrschenden Verhältnissen, bedingt scheint. Aber diese Begebenheit konnte nur dann ein Gegenstand für die Theilnahme des Gemüthes werden, wenn sie uns unter dem Lichte eines erschütternden Schicksals erschien. Indem also unsere Neigung und Abneigung nicht, wie es unter jenen Umständen natürlich sein würde, in zwei schroff einander gegenüberstehende Empfindungen getheilt, sondern ihr gegenseitiger Widerspruch ausgeglichen werden sollte, war es von selbst geboten, den Beifall oder den Vorwurf gegen die Usurpation und die Verdammung oder die mitleidige Theilnahme gegenüber dem Unterliegenden mit dem feinsten poetischen Tacte gegenseitig abzuwägen, und ohne die Berechtigung des Einen oder des Andern aufzuheben, jedem den ihm gebührenden Raum zu geben. Zur Vermeidung des Mißverständnisses, als bewundere ich bei Shakspere nicht die Macht der poetischen Intuition, sondern die Tiefe seiner Reflexion, muß ich immer wiederholen, daß ich mit dieser Auslassung nicht gesonnen bin, dieser letzteren nachzugehn, wohl aber die Behauptung zu rechtfertigen, daß gerade in diesem Stücke die Erhabenheit seiner poetischen Anschauungen und Darstellungen uns auf die bewunderungswürdigste Weise über die Grenzen derjenigen Eindrücke hinausträgt, welche sich bei solchen Begebenheiten zunächst anzubieten pflegen. Indem es also Shakspere poetisches Bedürfniß war, uns in diesem Drama im wahren Sinne des Wortes neue Offenbarungen im Kreise der Anschauungen von den tiefsten und ernstesten Verwickelungen des individuellen und öffentlichen Lebens zu eröffnen, konnte er weder die tiefen Verschuldungen Richards II. an

seiner geheiligten Würde und Stellung, noch den schweren Vorwurf des Treubruchs auf der Seite Bolingbroke's verschleiern, er konnte aber auch nicht der tiefeinschneidenden Empfindung des Mitleids mit der Person Richards in seiner königlichen Stellung und der Zustimmung zu Bolingbroke's Handlungsweise die Berechtigung abschneiden. So war es von selbst geboten, diesem von vorne herein die Attribute eines heroischen und königlichen Sinnes und jenem die verhängnißvolle Mischung der liebenswürdigen Weichheit des Gemüthes mit der Empfänglichkeit für die verderblichsten Einflüsse, sowie des königlichen Stolzes mit verblendeter Schwäche mehr zuzutheilen, als es die Chroniken ihm an die Hand gaben. Die Verbindung der weicheren lyrischen Stimmung mit der Strenge der epischen Erhabenheit lag von selbst in der unter diesem Lichte aufgefaßten Erscheinung. Bei allen Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit in persönlicher wie dinglicher Hinsicht dürfen wir daher mit dem Dichter nicht rechten, sondern vielmehr bewundernd betrachten, mit welcher Sicherheit ihn der poetische Instinct in der Herstellung eines harmonischen Organismus leitete. Der alte Johann von Gaunt, wie er durchweg genannt wird, war nach der Geschichte weder von dem ehrwürdigen Alter noch von der verehrungswürdigen Gesinnung, wie ihn der Dichter uns schildert. Er war bei seinem Tode kaum 58 Jahre alt, und stand in dem nicht ungegründeten Verdacht, seine Augen auf den Besitz der Krone gerichtet zu haben. Wenn Shakspere an dem Gedichte von Daniel seine Anlehnung hätte nehmen und von ihm hätte lernen wollen und können, warum sollte er diese Ueberlieferung, die dort deutlich angedeutet ist, nicht demselben entnommen haben? Wie sehr er dagegen Recht hatte, ihn mit der Würde eines vorgerückten Alters zu umkleiden und ihm die begeisterte Gesinnung für Recht und Vaterlandsliebe zuzutheilen, wird wohl kaum ein Gegenstand des Streites sein können, so lange

noch die Bewunderung für die berühmte Scene seines Todes fortdauert. Wenigen, die von Shakspere nur Einiges gelesen haben, kann die Verherrlichung Englands durch den Mund des sterbenden Gaunt fremd sein. Sie ist durch die häufigen Erinnerungen an dieselbe fast zum Gemeingute geworden, um damit die glühende Vaterlandsliebe des Dichters zu bezeichnen. Zugleich gehört diese berühmte Stelle mit der ganzen damit zusammenhängenden Scene zu einem der stärksten Belege für Shakspere's tiefbegründeten dramatischen Tact. Es ist nicht möglich den Moment schlagender und treffender zu schildern, wo einer der bedeutendesten Wendepunkte, fast schon die Peripetie des Schicksals von Richard II. nicht blos für das Drama liegt, sondern nach der thatsächlichen Geschichte lag. Der verhängnißvolle Gegensatz des Leichtsinns vom König gegen den Ernst der Situation tritt gerade hier am lebhaftesten zu Tage, und der Gegensatz der Würde und Größe des Vaterlandes gegen diese leichtfertige Gesinnung — was den eigentlichen Kern der tragischen Verwickelung bildet — konnte nicht schärfer hervorgehoben werden, als durch die Zusammenstellung des Preises von jenem mit dem willkürlich-gesetzlosen Raube an dem Lancaster'schen Erbe, wodurch allein die eigenmächtige Rückkehr Bolingbroke's aus der Verbannung und sein Auftreten gegen den König den Schein des Rechtes gewinnen konnte. Wie sich der poetische Tact Shakspere's selbst auf diejenigen Characterbilder erstreckte, die, nicht im ersten Vordergrunde der Handlung stehend, dennoch unentbehrlich zu derselben sind, ist besonders an seiner Schilderung des Herzogs von York zu beobachten. Es ist nicht leicht möglich dem Bilde, welches die Chroniken fast einstimmig über den sorglosen, vergnügungssüchtigen und den ernsteren Geschäften abgeneigten Character des Herzogs Edmund von York entwerfen, eine Schilderung, wie sie das Drama enthält, mit so viel Feinheit zu entnehmen. Die Leichtigkeit, womit er sich seiner Pflicht entschlägt, für

den Schutz des Reiches während der Abwesenheit des Königs zu sorgen, seine meisterhaft geschilderte Rathlosigkeit bei der Nachricht von Bolingbroke's Landung und die bald gewonnene Geneigtheit, von jedem Widerstande gegen diesen abzusehn, das Alles entspricht jenem Bilde. Zugleich ist ihm aber auch ein hoher Grad von Treuherzigkeit beigemischt und seine ritterliche Treue gegen den neugekrönten König, die bei der Anklage seines Sohnes sogar jede väterliche Regung hintansetzt, sind gewinnende Züge, die aber dennoch jenem Bilde nicht widersprechen.

Von besonders sinnreicher Erfindung ist das Verhältniß Richards II. zu seiner Gemahlin. Seine Vermählung mit einer noch unmündigen Tochter Königs Carl VI. von Frankreich und die darauf beruhende Verbindung mit dieser Macht, spielte allerdings in der Regierungsgeschichte Richards II. eine bedeutende Rolle, worauf es aber Shakspere bei dieser Dichtung nicht ankommen konnte. Jeden Falls war die Vermählung nicht vollzogen, als die Königin in einem Alter, wenn ich nicht irre, von 14 Jahren nach dem Sturze ihres Gemahls in ihr Vaterland zurückkehrte. Man möchte glauben, es sei dem Dichter Bedürfniß gewesen, die Theilnahme an der Persönlichkeit Richards dadurch besonders zu heben, daß man ihn, der vom Schicksale und von den Umgebungen mit schonungsloser Härte behandelt wird, von einem zarten weiblichen Wesen geliebt sieht. Wie dem auch sei, so geht wenigstens so viel aus Allem hervor, daß ihm die Erscheinung Richards, trotz seiner vorwurfsvollen Verschuldung und Schwäche, in einem überaus liebenswürdigen Lichte vorgeschwebt hat. Sein Gefühl und Verstand ist von der äußersten Feinheit. Nur muß man ihm mehr einen fast weiblichen Character, als den einer männlichen Kraft zusprechen. Deshalb scheint es auch seinem Wesen angemessen, daß er mit seinem Grame in spitzfindiger Weise spielen kann. Die überaus fein ausgearbeitete Parlaments-

scene und sein letztes Selbstgespräch werden von diesem Standpunkte aus vollständig erklärlich und von tiefrührender Wirkung.

Um so meisterhafter ist der Gegensatz von Bolingbroke's männlichem Wesen gegen das allzuzarte Naturell Richards gehalten. Was auch die Geschichte nachzuweisen vermag von der arglistigen Absicht Herefords, sich unter allen Umständen der Krone zu bemächtigen, so ist doch die Behandlung Shakspere's ganz darauf gestellt, diese letzte Entscheidung als das Resultat der Berechnung nicht unbedingt darzustellen, sondern sie gleichwie eine aus der individuellen Schwäche des Königs und dem männlichen Auftreten Bolingbroke's nothwendig hervorgehende Schickung erscheinen zu lassen. Die Milde und der tiefeindringende Scharfsinn, welche sich, wie in dem Abschnitt über Shakspere's Gesinnung angemerkt worden, bei seinen dramatischen Schilderungen auf wunderbare Weise die Hand reichen, verbinden sich in diesem Drama durch die Schonung, mit der einer Seits die Vorwürfe gegen Richards Verschuldungen durch seine Mitleid erregende Persönlichkeit beschwichtigt werden, sowie Bolingbroke's Usurpation unter dem Lichte der verhängnißvollen Nothwendigkeit dargestellt wird, und anderer Seits durch die bestimmtesten Andeutungen und Winke über das auf beiden Seiten liegende Unrecht. Nichts ist versäumt, um auf die verhängnißvolle Schwere der dargestellten Begebenheit für die kommende Zeit hinzuweisen. Man kann selbst nicht bezweifeln, daß dem Dichter schon der Plan zu den nächstfolgenden Historien klar in der Seele lebte. Was den Personen, welche selbstverständlich darin aufzutreten haben würden, an Characteristik zuzutheilen sein werde, ist hier schon genügend vorbereitet. Auffallend ist es besonders, wie Heinrich Percy, der in dem nächstfolgenden Drama mit augenscheinlicher Sorgfalt behandelt wird, schon in diesem Stücke sich in den wenigen ihm zugetheilten Reden vor allen Anderen aus-

zeichnet. Es ist zwar schon im Allgemeinen jeder einzelnen Person eine ihrer Individualität entsprechende Ausdrucksweise zugewiesen, sowie denn keiner das Spiel mit Antithesen, selbst in einer excentrischen Weise, höher treibt, als der von dem Unbestand seiner Gefühle beherrschte König, und dagegen Bolingbroke im Ganzen die Sprache männlicher Entschlossenheit führt. Keiner aber von Allen ist mehr als Heinrich Percy mit einer Redeweise ausgestattet, in welcher sich mit der größten Einfachheit der allzeit fertige Entschluß bündig ausspricht. Dabei fehlt es nicht in den Reden des Bischoffs Carlisle, des Königs und Anderer an prophetischen Worten für die nächstkommende Zeit. So glaube ich denn in diesem Drama ein Kunstwerk von eigenthümlicher Schönheit bewundern zu dürfen. Doch ich verberge mir nicht, daß es in der Detailausmalung Einzelnheiten giebt, die gerade deshalb, weil sie noch als Emporschößlinge einer jugendlich üppigen Phantasie betrachtet werden können, je mehr sie der liebevollen Befangenheit für Shakspere's ganze Individualität zur Nahrung dienen, einer sichtenden Kritik Anstoß zu geben vermögen.

II.

Heinrich IV. Erster Theil. Heinrich IV. Zweiter Theil. Heinrich V.

P. P.

Daran werden Sie sich wohl gewöhnen müssen, daß bei der Betrachtung der einzelnen Stücke von Shakspere manche Wiederholungen in den Bemerkungen vorkommen, wenngleich die zu betrachtenden dramatischen Gemälde gerade durch ihre Mannichfaltigkeit ausgezeichnet sind. So könnte ich versucht sein, bei dem ersten Theil Heinrichs IV. Manches von Neuem zu erwähnen, wodurch wir auch dann veranlaßt werden könnten, die Entstehung desselben in die mittlere Periode von Shakspere's poetischer Laufbahn zu setzen, wenn wir nicht einen Abdruck aus dem J. 1598 hätten, und nicht durch die Erwähnung von Francis Meres in demselben Jahre die allgemeine Bekanntschaft dieses Stückes um diese Zeit feststände. Ich will aber doch an frühere Gewohnheiten des Dichters nicht weiter erinnern, als es unbedingt nothwendig ist, und vielmehr nur darauf hinweisen, daß wir, trotz derselben, an Styl und Versbildung große Fortschritte bemerken. Was jenen betrifft, so kann man zwar an der Eingangsrede des Königs noch immer die stätige Gemessenheit des Tones und daneben

die Anwendung von Bildern und Metaphern in ähnlicher Weise wie in früheren Stücken wahrnehmen wollen. Ich glaube aber, Sie werden mit mir darin übereinstimmen, daß diese Eigenthümlichkeit mit dem Fortschreiten der Handlung sich immer mehr verwischt. Wenngleich an gewissen Stellen der Reichthum an Bildern und selbst zuweilen eine gewisse Excentricität derselben nicht fehlt, so wird unter Anerkennung des Zweckes, dem sie dienen sollen, doch nichts Auffälliges darin gefunden werden dürfen. Ich sollte im Gegentheil meinen, daß aus der Sicherheit, mit welcher rasch und lebendig dahin fließende Reden, auch von ausgedehntem Periodenbau, den metrischen Verhältnissen angepaßt werden, die Fortschritte des Dichters in überwiegender Weise zu erkennen seien. Nur verschwindet dabei auch mehr die Naivetät der früheren Periode. Wenn nicht, wie dieß bei großen Ingenien immer der Fall ist, die Fortschritte in der Technik mit denen der geistigen Tiefe und poetischen Erhabenheit bei Shakspere durchweg gleichen Schritt hielten, so könnte man bei einzelnen überaus kunstvoll gebildeten Reden, namentlich im Munde des Königs, an eine besonders angestrengte Thätigkeit in der Abfassung glauben wollen. Wenn ich mich nicht täusche, finden sich auch in diesem Stücke zuerst Beispiele von Ausdrücken und Worten, die in älterer Bedeutung und selbst zuweilen in älteren Formen angewendet werden. In späteren Stücken kommt dieß häufiger vor. Es versteht sich, daß ich hier nicht an die Reden in Prosa denke. Die vorwiegende Einmischung dieser in die metrisch ausgearbeiteten Scenen ist an sich selbst etwas Neues. Denn in keinem der früheren Dramen ernsten Inhalts ist Aehnliches zu finden. Da nun überhaupt die prosaische Behandlung einer Scene niemals rein zufällig ist, sondern vom Zweck und Inhalt derselben immer abhängt, so versteht es sich von selbst, daß bald wegen des volksthümlichen, bald wegen des launigen und humoristischen

Tones Worte und Ausdrücke zur Anwendung kommen müssen, welche der poetischen Haltung fremd sind, und wegen ihrer Absonderlichkeit Commentatoren und Uebersetzer oft in Verlegenheit setzen.

Die große Popularität dieses Drama's von den ältesten Zeiten an bis in unsere Tage beruht meines Erachtens vorzugsweise auf der dramatischen Abrundung desselben. Es hat vor vielen anderen und besonders vor den frühesten Historien ein lebhafteres Ineinandergreifen der Scenen und in Folge dessen eine hinreißende Lebendigkeit der Handlung voraus. Deshalb ist es auch, selbst auf der modernen Bühne in Deutschland, häufig mit weit größerem Beifall aufgenommen worden als andere Historien, mit Ausnahme von Richard III. Dem Dichter gereichte es zwar zum Vortheil, daß es unter allen Historien den kürzesten Zeitraum einnimmt. Denn während er in das vorhergehende, unmittelbar mit diesem zusammenhängende Drama schon die Begebenheiten aus dem ersten Regierungsjahre Heinrichs IV. herübergenommen hatte und die Niederlage der ersten aufständischen Bewegung bereits abgehandelt war, konnte dieses Stück mit der glücklichen Schlacht der Percy's gegen die Schotten am 14. Septbr. 1402 beginnen, und da es mit der Schlacht von Shrewsbury am 21. Juli 1403 schließt, nimmt es nicht mehr als den Zeitraum von ungefähr 10 Monaten ein. Auch scheint es fast, als haben sich die Begebenheiten wie von selbst dramatisch gestaltet. Wenigstens ist es Shakspere möglich gewesen, die Berichte der Chronik von Holinshed und seinen Vorgängern und selbst vieles Einzelne daraus unverändert zu benutzen. Der Hergang war allerdings von der schwersten Bedeutung und entscheidender Wichtigkeit für die Geschichte Heinrich IV. Mit den geschichtlichen Berichten der Chroniken stimmt es denn auch überein, daß die Mißhelligkeiten mit den mächtigen Percy's, welche Bolingbroke's wesentliche Stütze bei seiner Er-

hebung auf den Thron gewesen waren, nach der Schlacht bei Hombleton begannen, als der König die Auslieferung aller schottischen Gefangenen forderte, und dagegen dem Verlangen der Percy's auf die Auslösung von Edmund Mortimer aus der Gefangenschaft O. Glendowers den hartnäckigsten Widerspruch entgegensetzte. Nur ist auch hier wieder — wie dieß schon in Buch I. Abschnitt 1 genauer ausgeführt worden — die Unkenntniß oder Dunkelheit der älteren Chronisten und Historiographen Veranlassung geworden zu der Verwechselung des älteren Edmund Mortimer mit seinem Neffen gleichen Namens, der sich damals in einem Alter von kaum zehn Jahren bei den Kindern des Königs in einer milden Haft befand. Für geschichtlich bestätigt gilt es indeß, daß sich die Percy's mit dem mächtigen Walliser Owen Glendower und dem Earl of Douglas verbanden, worauf sie ein vom Archideacon of Bangor verfaßtes Manifest über ihre Beschwerden gegen den König veröffentlichten und zum Kriege rüsteten. Wäre die Unternehmung nicht durch Heinrich Percy's verwegenen Muth überstürzt worden und hätte man die durch des Grafen von Northumberland Krankheit und Owen Glendower's Saumseligkeit verzögerte Vereinigung der gesammten Kräfte der Verbündeten abwarten können oder wollen, so würde dem König eine so furchtbare Streitmacht gegenübergestanden haben, daß sein Sieg über dieselbe sehr zweifelhaft hätte werden können. Bei Shrewsbury machte der König noch einmal versöhnliche Vorschläge, deren Annahme aber durch die arglistige Verheimlichung derselben von Seiten Worcester's vereitelt wurde. Am 21. Juli 1403 kam es daher zu einem blutigen Kampfe. Der Prinz von Wales, damals in einem Alter von fünfzehn Jahren, wurde zwar von einem Pfeilschuß verwundet, legte aber Proben der größten Tapferkeit ab. Die Entscheidung schwankte lange; auf der königlichen Seite fielen zwei bis drei Ritter, weil sie ihrer Kleidung nach für den König gehalten wurden, der selbst

in der augenscheinlichsten Gefahr war. Endlich erlag die Partei der Percy's, Heinrich Percy blieb selbst auf dem Schlachtfelde und Thomas Earl of Worcester, der gefangen worden, wurde Tags darauf in Shrewsbury enthauptet.

Ungeachtet der Treue, mit welcher der Dichter den Quellen hinsichtlich der Begebenheiten folgte, war dennoch die Erscheinung, welche sich in seiner Phantasie in Bezug auf die betheiligten Personen gebildet hatte, weit erhabener als der materielle Verlauf der Begebenheit. Wie immer sein eindringender Scharfsinn dabei betheiligt gewesen sein mag oder nicht, so ist es dennoch unläugbar, daß wir in diesem Gedichte in Hinsicht auf Charactere und Schicksale ein Gemälde der wunderbarsten Gegensätze vor uns haben. Und es ist nicht zu denken, daß die Vergegenwärtigung derselben mit der größten künstlerischen Sicherheit und in der erhabensten poetischen Form möglich gewesen wäre, wenn nicht Shakspere zu einer weit höheren männlichen Reife gelangt wäre, als wir in irgend einer seiner früheren Schöpfungen bemerken können.

Lägen nicht in einer späteren Dichtung die unwiderleglichsten Beweise vor, daß er für den damaligen Prinzen von Wales, den nachmaligen Heinrich V., die höchste poetische Verehrung gehabt habe, so würde diese schon daraus hervorgehn, daß er ihn im Widerspruch mit der geschichtlichen Wahrheit auf eine glänzende Weise in den Vordergrund stellt. Schon im vorhergehenden Stück legt er dem König eine Klage über den leichtfertigen Lebenswandel des Prinzen in den Mund, und in ähnlicher Weise wird desselben in der ersten Scene dieses Drama's gedacht. Man hat sich die Mühe gegeben, die Sage über die ausgelassene Jugend des Prinzen von Wales als eine ungegründete Ueberlieferung zu widerlegen. Wenn ich nicht irre, ist mehr als eine Schrift Behufs seiner Vertheidigung gegen diesen Vorwurf veröffentlicht worden. Die Prüfung dieser Frage gehört nicht hierher. Denn da Shak-

spere's Zeit gewohnt war, den Prinzen in diesem Lichte zu betrachten, konnte ihm eine widersprechende Darstellung desselben nicht beikommen. Und daß diese Ueberlieferung, gleichviel ob gegründet oder ungegründet, der Gegenstand der allgemeinen Anschauung jener Tage war, davon liegt der Beweis vor unseren Augen in dem von allen Commentatoren citirten alten Stücke eines unbekannten Verfassers „The famous victories of Henri V.“ Wiewohl dieses Drama, das ungefähr in der Mitte der achtziger Jahre, wenn nicht früher, entstanden sein mag, zu den rohesten Machwerken gehört, scheint doch sein Leben auf der Bühne ziemlich lange fortgedauert zu haben. Auch ist es unläugbar, daß Shakspere die eine und die andere Situation aus ihm entlehnte, nur daß unter seiner Hand aus dem in ein knappes Drama zusammengedrängten Stoffe drei Stücke entstanden sind.

Wenn wir also die Frage, ob Shakspere den lustigen und selbst anstößigen Lebenswandel des Prinzen fingirt habe und den etwanigen Vorwurf einer geschichtlichen Incorrectheit füglich bei Seite lassen können, so würde doch darüber vielleicht ein Bedenken zu erheben sein, daß er die Periode der Ausgelassenheit des Prinzen anticipirt und mit den in diesem Drama geschilderten Begebenheiten in Verbindung gebracht hat. Prinz Heinrich von Wales war allerdings erst im Jahre 1388 geboren. Es ist daher undenkbar, daß im Jahre 1400 oder 1401, in welche Zeit die Klage des Königs über seinen Lebenswandel im vorigen Stücke etwa fällt, und wo der Prinz erst zwölf bis dreizehn Jahr alt war, die Ausgelassenheiten desselben schon zu der Höhe, wie sie dort geschildert werden, gestiegen sein sollten. Soviel scheint nach den Andeutungen in Chroniken und Geschichtsbüchern über diesen Gegenstand überhaupt gewiß, daß die jugendlichen Ausschreitungen des Prinzen erst in eine weit spätere Periode von der Regierungsgeschichte seines Vaters fallen. Aber man wird auch hier, wie an

manchen anderen Stellen, an das von A. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Poesie und Literatur geäußerte Wort erinnert, daß er sich getraue, die Abweichungen Shakspere's von der geschichtlichen Wahrheit überall mit einem von ihm verfolgten Zwecke zu rechtfertigen. In keinem Falle darf dieß meines Erachtens mehr angezogen werden als in diesem. Ohne es zum Gegenstand der berechnenden Absicht machen zu wollen, ist die Behauptung durchzuführen, daß es dem Dichter unter den gegebenen Umständen poetisches Bedürfniß gewesen sein möge, der glänzenden historischen Gestalt von Heinrich Percy, mit dem Beinamen Heißsporn, die in anderer Beziehung noch glänzendere Erscheinung des ausgelassenen zwar, aber dennoch mit allen ritterlichen Anlagen und Eigenschaften reichgeschmückten Prinzen Heinrich gegenüber zu stellen. Und zwischen, sowie über Beiden ragt wieder die Erscheinung Heinrichs IV. mit dem ganzen Gewichte staatsmännisch-königlicher Würde empor.

Wie hoch das Andenken von Heinrich Percy im Gedächtniß des Volkes lebte, können wir schon aus den beiden bekannten Balladen „the Chevy Chase“ und „the Battle of Otterburne“ in Percy's reliques of anc. engl. poetry wissen. Beide in ihrer alterthümlichen Weise überaus schönen Gedichte stehn mit der historischen Schlacht von Holmedon und mit Heinrich Percy, als dem traditionellen Muster ritterlicher Tapferkeit, in engster Beziehung, wenngleich die besungenen Begebenheiten mit der Historie nicht überall übereinstimmen. Vielleicht könnte sogar die Vermuthung berechtigt sein, daß der Stoff beider Balladen einer weit älteren Ueberlieferung angehöre. Das furchtbare Blutbad, von dem darin erzählt ist, und der Character des Racekampfes, den beide tragen, scheint darauf hinzudeuten. Auch eine einzelne Stelle, wo gesagt ist, daß die Minstrels zur Schlacht aufspielen sollen — ein alter Gebrauch, der mit den Sitten des funfzehnten Jahr-

hunderts kaum noch vereinbar zu denken ist — kann für den Ueberrest aus einer älteren Ballade gehalten werden. Wäre dieß der Fall, so würde es nur noch mehr beweisen, wie die Erinnerungen an Heinrich Percy schon damals in den Kreis gefeierter Volkssagen gehörten. Zudem darf man auch die genannten Balladen nicht für die einzigen Monumente der Volksdichtung halten, welche dieser Persönlichkeit gewidmet worden wären. Der übliche Beiname Hotspur scheint schon darauf hinzudeuten. Je mehr nun Shakspere mit allen poetischen und intellectuellen Regungen seiner Zeit zusammengewachsen war, um so mehr mußte es ihm Bedürfniß sein, Heinrich Percy in dem glänzendsten Lichte zu schildern und doch zugleich seine Erscheinung zur Folie für das Bild des Prinzen Heinrich zu gebrauchen. Von diesem Standpunkt aus dürfen wir auch darüber nicht mit ihm rechten wollen, daß er sich in Bezug auf diese Person ebenfalls einen Anachronismus erlaubt. Es konnte ihm nicht fremd sein, daß Heinrich Percy mit dem Prinzen Heinrich nicht von gleichem Alter war, sondern damals, gleich dem König (geb. 1366), im 36. bis 37. Jahre stand. Aber bei der Vergegenwärtigung der ganzen Erscheinung mußte die entgegengesetzte Fiction seiner Intention weit eher entsprechen.

Mit dem Allen hängt es genau zusammen, daß zwar die Charactere der beiden Heinriche in einem excentrischen Wesen gewissermaßen in verwandtschaftlicher Beziehung stehn, aber auch mit der anziehenden zugleich eine abstoßende Gewalt auf einander ausüben. Auch ist es dadurch wie von selbst geboten, daß die tragischen Motive in dem Schicksale des Einen überwiegen, während das Wesen des Andern ihn aus dem Conflicte siegreich herausführt. Heinrich Percy bildet im Grunde mit seiner Sinnesart und dem daraus hervorgehenden Verhängniß den eigentlichen Kern des tragischen Theiles von dieser Historie. Die treffende Schilderung des

organischen Zusammenhanges von seinem Denken, Fühlen und Handeln mit der Katastrophe seines Schicksals beweist von Neuem, wie tief dem Dichter das poetisch-instinctive Bewußtsein des ewigen Conflictes zwischen Freiheit und Gebundenheit im menschlichen Leben eingeprägt war. Mit dem unerträglichen Gefühl von einer Rechtskränkung müssen wir von Anfang herein in der Seele Heinrich Percy's die lebhafteste Theilnahme empfinden. Denn wie auch die Ansprüche von dem Hause der Percy's auf die Dankbarkeit des Königs überspannt sein mochten, so war dennoch — wie dieß in A. I. Sc. 3 meisterhaft geschildert ist — dessen Haltung ihnen gegenüber von bitter verletzender Härte. Und unser Gemüth wird um so mehr gewonnen durch Heinrich Percy's treuherzig ungeschminkte Darstellung von dem wahren Hergang, sowie durch die poetisch ergreifende Schilderung von dem Kampfe zwischen Mortimer und Glendower: — eine Stelle, die in dem schönsten Balladentone glänzt. — Selbst die in leidenschaftlicher Hitze ausgestoßenen Reden Heinrich Percy's reißen uns unwillkürlich zum Mitgefühl hin. Ich weiß nicht, ob diese Uebertreibungen in den Ausbrüchen der Leidenschaft zu denjenigen Stellen gehören, welche einer nüchternen Kritik zum Vorwurf bombastischer Ausschreitungen gegen Shakspere Veranlassung geben. Nur dessen bin ich gewiß, daß dieses Pathos auf unbefangene Gemüther den unwiderstehlichen Eindruck einer eigenthümlich gestalteten und unter dem Einfluß der leidenschaftlichsten Erregungen stehenden Individualität macht. Das ist es denn auch, worin die Wendung des überaus edeln und ausgezeichneten Naturelles von Heinrich Percy zu der verhängnißvollen Verblendung in leidenschaftlicher Gesinnung wurzelt. Diese Färbung seiner Gesinnung geht durch das ganze Gemälde in allen anziehenden und abstoßenden Schattirungen mit consequenter Sicherheit hindurch. Von der Wärme, mit welcher diese Erscheinung in des Dichters Phantasie lebte und pulsirte,

geben selbst Einzelnheiten, die für nebensächliche Ausschmückungen gehalten werden könnten, den sicheren Anhalt. So ist es der Fall mit der Art und Weise, wie er nur episodisch mit seiner Gattin verkehrt, so ist es ferner mit seinem fast kindischen Eigensinn gegenüber von Owen Glendower, eine Schwäche, die kaum genügend entschuldigt wird durch seine Versicherung des Teufels durch Wahrheit spotten zu können. Um aber auch seinem Ende den Glanz, der dem ganzen Bilde entsprach, zu geben, war die der Geschichte widersprechende Fiction, daß er nur von der Hand des Prinzen von Wales fallen konnte, eine poetische Nothwendigkeit, sowie anderer Seits sein Fall in ihm selbst mit tragischer Nothwendigkeit begründet ist, wiewohl die Aufstachelungen Worcesters und dessen Arglist bei dem Bericht über die Verhandlungen mit dem König dazu beitrugen. Wir können daraus jedoch einen Wink entnehmen, mit welchem feinen Tacte Shakspere auch den Einfluß der Intrigue zu benutzen lernte, ohne dadurch das in der freien Selbstbestimmung liegende Motiv des Tragischen zu beeinträchtigen.

Sollte Heinrich von Monmouth zum Gegensatz von Heinrich Percy Hotspur dienen, so konnte ihm dennoch ein Berührungspunkt mit ihm nicht fehlen. Und das ritterliche Ehrgefühl, das den Kern seines Wesens bildet, ist auch von den Zeugnissen der Geschichte auf unzweifelhafte Weise bestätigt, da er schon vor diesen Begebenheiten in einem kaum über die Grenzen der frühesten Jugend hinausreichenden Alter seinen kriegerischen Muth gegenüber von den Waliser Aufständischen, die bis zum Ende der Regierung Heinrichs IV. niemals vollständig unterdrückt werden konnten, an den Tag gelegt hatte. Indessen lag dem Dichter in der, nach seinem poetischen Bedürfniß, freigewählten Aufgabe der Darstellung des Prinzen von einer doppelseitigen Natur eine Schwierigkeit eigenthümlicher Art vor. Was die Ueberlieferung von den Ausgelassenheiten des Prinzen berichtet, geht in vieler Hinsicht über das Maß hinaus,

an welches sich das billige Urtheil über jugendliche Ausschreitungen und Verirrungen gern bindet. Eine Probe davon können wir dem alten Stücke entnehmen, da in demselben der Prinz mit Leuten des gemeinsten Schlages in Verbindung gebracht und als Theilnehmer an den verwerflichsten Handlungen dargestellt wird. Ich mag nicht entscheiden, ob uns der schroffe Gegensatz der rohen und plumpen Schilderung der betreffenden Begebenheiten in jenem alten Stücke mit der feinen und sinnreichen Ausführung Shakspere's zum Anhalten des Urtheils über den weiten Abstand der Bühne Shakspere's von anderen Theatern dienen kann. Auffallend bleibt es immer, daß dieses rohe Machwerk noch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein seine Existenz gefristet hat, und also doch noch sein Publicum gefunden haben muß, wenngleich das für eine Unwahrheit und frivole Fälschung des Buchhändlers, der den neuesten Druck unter Jacob I. veranlaßte, angesehn werden muß, daß dieses alte Stück von den Schauspielern des Königs aufgeführt worden sei. Dieß ist um so auffallender, als zwischen der niedrigen Stufe, auf welcher dieses rohe Machwerk steht, und zwischen dem Range, den nur die mittelmäßigen Schöpfungen damaliger Zeit einnehmen, der Abstand immer noch zu groß ist, um an irgend einen Verfasser aus dieser Sphäre denken zu dürfen. Wäre es erlaubt hierauf einen Schluß zu bauen, so könnte er nur dahin ausfallen, uns eines Theils von den Gegensätzen zwischen den Ansprüchen des feinsten Geschmacks und den leicht zu befriedigenden roheren Bedürfnissen in damaliger Zeit und andern Theils davon eine Anschauung zu geben, wie trotz dieser Gegensätze das Verlangen nach der Unterhaltung an dramatischen Darstellungen vaterländisch historischer Begebenheiten den verschiedensten Classen der Bevölkerung gemeinsam war.

Doch worin die Schwierigkeit der Aufgabe, welche sich Shakspere gestellt hatte, vorzugsweise lag, werden wir leicht

ermessen, wenn wir die Gefahr in Anschlag bringen, dem Prinzen Heinrich in seiner doppelseitigen Erscheinung eine unnatürliche Färbung zu geben. Ich halte es daher für einen der stärksten Belege von der Kraft der nach keiner Seite hin beirrten Imagination, mit welcher diese Gestalt von Shakspere ursprünglich aufgefaßt worden, daß er uns den Prinzen mit derselben Wärme ungeschminkter Natürlichkeit in den Aeußerungen fürstlicher Würde und ritterlichen Glanzes, wie in denen der ausgelassensten Laune und des jugendlichen Uebermuthes darstellt. Wie immer auch der poetische Instinct in weit höherem Grade, als irgend welche absichtliche Reflexion darüber entschieden haben mag, so ist dennoch die Zusammenstellung nicht blos dieser Gegensätze, sondern auch die Verbindung des Ernstes mit dem Komischen in der ganzen Handlung, ohne daß das Eine auf das Andere einen störenden Einfluß ausübt, als eins der größten poetischen und dramatischen Kunstwerke zu betrachten. Es liegt allerdings nahe sich zu sagen, daß diese letztgedachten Gegensätze Shakspere schon durch das alte Stück an die Hand gegeben worden seien. Man kann vielleicht dabei noch den Umstand in Anschlag bringen, daß eines Theils von dem alten Stück nur eine sehr verstümmelte Version auf uns gekommen und daß anderen Theils die komische Hauptrolle durch den bekannten Komiker Tarlton zu einer großen Berühmtheit gelangt ist. Ueberdieß muß es außerdem noch ein anderes Stück gegeben haben, das, wenn auch nicht dieselbe Periode von dem Leben des Prinzen Heinrich, so doch seine spätere Geschichte behandelte. So darf man wenigstens nach einer Stelle in Pierce-Pernicles vermuthen; auch ward auf dem Theater Henslowe's im Jahre 1595 ein Stück unter dem Titel: „Harry V.“ aufgeführt. Doch abgesehn von allen diesen Voraussetzungen ist es, meines Erachtens, glaublicher, daß die ganze Erfindung der humoristischen Theile dieses Drama's dem Einfluß der Zeit von

Shakspere am meisten zuzuschreiben ist. Die wunderbare Mischung von den edelsten und gediegensten Eigenschaften mit einer bis ins Excentrische ausgedehnten Leichtlebigkeit, von Ernst und Scherz, ritterlicher Gesinnung und Freiheit des Urtheils über Sitte und Anstand, kurz die eigenthümlichsten Gegensätze, wie sie in dem Prinzen Heinrich sich wiederspiegeln, waren dem eindringenden Beobachtungsgeiste Shakspere's in damaliger Zeit sicher in vielen lebenden Gestalten anschaulich. Nur daß es eben seiner dichterischen Intuition bedurfte, um sie in diesem poetischen Lichte aufzufassen, und die ganze Kraft seines Ingeniums dazu gehörte, um etwas seinen Erlebnissen Aehnliches mit dieser Lebenswahrheit zur Darstellung zu bringen. Dasselbe gilt — vielleicht in noch höherem Grade — von der Figur des Sir John Falstaff. Daß diese nicht im Entferntesten eine Nachbildung nach der des Sir John Oldcastle des alten Stückes ist, bedarf kaum der Erwähnung. Nur wird darüber gestritten, ob diese Rolle auch bei Shakspere ursprünglich diesen alten Namen geführt habe. Durch eine Schrift, welche Halliwell verfaßt hat, die mir aber leider nicht zur Hand ist, soll diese Meinung bejahend entschieden sein. Auch berufen sich zur Unterstützung derselben P. Collier und Charles Knight auf diese Schrift und auf die Erwähnung des Sir John Oldcastle, der ein Märtyrer gewesen und also mit Sir John Falstaff nicht zu verwechseln sei, in Shakspere's Epilog zum zweiten Theil Heinrichs IV. Die Entscheidung dieser Frage könnte uns im Grunde nur wenig interessiren, da sie von keinem Werth für die ästhetische Beurtheilung Shakspere's ist und unter allen Umständen der Name schon vor dem ersten Abdruck verschwunden sein mußte, wenn nicht von denjenigen, die Shakspere gern zum Kryptokatholiken machen wollen, die Sache zur Unterstützung ihrer Meinung gemißbraucht worden wäre. Rio glaubt, in dem diesem Zwecke gewidmeten Buche, die Bezeichnung des sittenlosen Freundes

von dem Prinzen Heinrich mit dem Namen von Sir John Oldcastle, Lord Cobham, der unter Heinrich V. seiner Anhänglichkeit an der Lehre Wickleffs als Lollard zum Opfer gefallen sei, könne nur den Grund haben, daß Shakspere als guter Katholik ihn wegen Ketzerei verdamme und deshalb in einem verächtlichen Licht habe darstellen wollen. Nun ist es allerdings wahr, daß Heinrich V. eine Zeit lang mit dem unglücklichen Lord Cobham in vertrautem Verhältniß, jedoch von ganz anderer Art als hier geschildert wird, gestanden haben soll, und daß deshalb, wie man sagt, die ersten Schritte zu seiner Verfolgung von Seiten der Geistlichkeit mit großer Vorsicht eingeleitet worden sind. Aber erstens war der Name Sir John Oldcastle, wenn er, wie es wahrscheinlich ist, von Shakspere für diese Rolle gebraucht wurde, nicht von dessen eigener Erfindung. Ferner beweist es eine große Gedankenlosigkeit oder absichtliche Verkennung von Seiten Rio's, völlig zu übersehn, daß Shakspere in dem gedachten Epiloge Sir John Oldcastle ausdrücklich einen Märtyrer nennt, was unmöglich wäre, wenn er ihn für einen Ketzer gehalten hätte.

Wenn ich also das Characterbild von Sir John Falstaff für eine poetische Schöpfung halte, welche unter dem Einfluß der Zeit von Shakspere entstanden sei, so muß ich mich doch dagegen ausdrücklich verwahren, als ob ich der Meinung wäre, daß sie die portraitartige Nachbildung eines Originals aus Shakspere's Zeit habe sein sollen. Vielmehr ist auf sie das, was ich in gewisser Beziehung als mißverständlich zu bekämpfen pflege, vielleicht mehr zutreffend, als auf manche andere Schöpfung Shakspere's. Sie ist nämlich wegen ihrer allgemein gültigen Lebenswahrheit typisch zu nennen, mit andern Worten sie macht auf uns den Eindruck, als ob sie und ihres Gleichen uns im Leben immer wieder begegnen müsse. Und doch liegt dieser Eindruck gerade darin, daß sie jeden Falls mit voller und unverkürzter Individualität in der

Imagination des Dichters gelebt hat, und nur deshalb in derselben abgerundeten Gestalt, ohne den entferntesten Gedanken an eine allgemeine Gültigkeit, mit allen ihr zukommenden Attributen ausgeführt werden konnte. In der Originalität dieser Schöpfung liegt zugleich der unwiderstehliche Zauber, mit dem sie den allseitigen Beifall, unberücksichtigt der Verschiedenheit von dem geselligen oder dem sittlichen Standpunkt des Beschauers, gewinnt. Nach der sittlichen Empfindlichkeit des Urtheils, das seit der puritanischen Zeit in England und selbst in unserem deutschen Vaterlande immer mehr überhandgenommen hat, wäre es weit eher zu erwarten gewesen, daß die Welt im Allgemeinen sich von der unläugbaren Nichtswürdigkeit des feisten Ritters, sowie von der Schwäche des Prinzen für ihn, mit vorwiegender Entrüstung abwenden, als daß sie ihn mit ungetheiltem Beifall belachen würde. Es ist schon oft bemerkt worden, daß der Geschmack der Welt sich zu einer zu großen Feinheit ausgebildet habe, um an den derben Späßen, die unsere Vorältern mit harmloser Heiterkeit belacht haben, noch Unterhaltung zu finden. Vor mehr als einem Jahrhundert hat sogar eine ausdrückliche Kundgebung dieser Gesinnung Statt gefunden, indem, unter dem Protectorat des berühmten Gottsched, auf der Bühne der Frau Neubertin der altherkömmliche Hanswurst verbrannt worden ist, und es ist nicht zu läugnen, daß sich der launige Scherz, durch diese Fatalität erschreckt, eine Zeit lang schüchtern zurückgezogen hat. Auch haben wohl manchmal poetisch heiter gestimmte Gemüther darüber Klage geführt, daß das Publicum im Allgemeinen verlernt habe, Spaß zu verstehn. Indessen hat das Bedürfniß, sich dem heiteren und selbst dem ausgelassensten Scherze zu überlassen, dennoch immer wieder von Neuem sein Recht gefordert. Nur ist die Furcht vor der ascetischen Verfolgung der Zeit nicht selten Veranlassung geworden, der Unbefangenheit des Scherzes in Witz und Laune die Flügel zu binden,

oder der Versuch, derselben freien Lauf zu lassen, hat selbst an dem Zweifel über seine Berechtigung krankhaft gelitten. So mag es denn gekommen sein, daß diese Schöpfung Shakspere's die Eroberung des allgemeinen Beifalls nur deshalb gemacht hat, weil sie, unbekümmert um den Widerspruch einer widernatürlichen Ascetik, mit unbefangener Genialität dem natürlichsten menschlichen Bedürfniß entgegenkommt. Aus dem ungeschwächten Geiste des alten lustigen England erwachsen, konnte der Schöpfer derselben die finstere Tiefe der Gefahr, welche zwischen der rückhaltlosen Hingebung an den übermüthigsten Scherz und der Verführung zu unheilbarer Sittenlosigkeit liegt, nicht ahnen. Und, entsprungen aus einem schöpferischen Geiste, dem die äußerste Macht in scharfsinnigem Witze und unerschöpflicher Erfindsamkeit zu Gebote stand, war diese Gestalt dazu angethan, selbst die widerstrebenden Gemüther magisch zu umfangen und ihre Sprödigkeit mindestens zum duldenden Schweigen zu bringen. Sie sehn daraus, daß es mir keineswegs genug ist, über den lustigen John Falstaff nur herzlich zu lachen, was im Grunde der Fall bei den meisten Verehrern dieser Rolle ist. Auch werden Sie mir nicht den Vorwurf machen wollen, daß ich alle Derbheiten, die wir mit in den Kauf nehmen müssen, zu vertheidigen oder als besondere Wahrzeichen eines großen Ingeniums zu vertheidigen gesonnen sei. Noch weniger dürfen Sie erwarten, daß ich mich über die sittliche Verworfenheit des feisten Ritters durch seinen unerschöpflichen Humor täuschen lassen wolle. Aber Sie werden mir auch nicht Unrecht geben, daß ich diese Originalschöpfung wegen des tiefen Sinnes, der in ihr liegt, mit Vorliebe betrachte. Niemals ist der im menschlichen Leben immer wieder vor unsere Augen tretende Mißbrauch der geistigen Begabtheit in Witz, Gewandtheit des Geistes und scharfsinniger Erfindsamkeit gegenüber von sittlichem Gefühl und ehrenhafter Gesinnung treffender geschildert worden, als in dieser

Schöpfung. Indem uns aber der Dichter diesen Widerspruch nur von der komischen Seite darstellt, ist es ihm niemals Bedürfniß gewesen, uns in der unwiderstehlichen Lachlust über diese Gestaltung des menschlichen Gemüthes mit der verächtlichen Seite derselben zu versöhnen. Wenn er auch nirgends eine moralische Warnung einflicht, so ist dennoch der Ernst und die Würde, mit welcher sein fürstlicher Gönner, trotz dem Ergötzen an diesem Schatz von Humor und Witz, in allen Momenten seines höheren Berufes auftritt, vollkommen genügend, um uns daran zu erinnern, daß es sich um die schärfsten Gegensätze des Lebens handelt und daß es der edelsten Individualität vergönnt sein kann, sich inmitten derselben zu bewegen, ohne durch den Verkehr mit der Verwerflichkeit zur Verläugnung des Erhabenen und Edeln herabgezogen zu werden. Auch hier muß ich wiederum darauf ausdrücklich bestehn, daß mit dieser Auslegung nicht im Entferntesten an die Ansicht des Dichters gedacht und Alles nur zur Schilderung des Eindrucks bestimmt ist, den ich für berechtigt in der Erscheinung halte. Denn gerade bei dieser Schöpfung ist, wie ich glaube, die unbewußte Erfindungsgabe des Dichters am meisten thätig gewesen, um mit freier Genialität ein Lebensbild von unwiderstehlicher Lebenswahrheit zu schaffen. Vielleicht — doch nur vielleicht — hat Shakspere sehr ähnliche Berührungen mit Personen von sittenloser Genialität erlebt und dabei an sich selbst erfahren, daß, gleichwie im Prinzen Heinrich, auch in seinem Inneren die sittliche Würde in ihrer Erhabenheit über das Gemeine dadurch nicht im Mindesten beeinträchtigt zu werden braucht.

Jenes hat auch von der Gestalt des Königs und besonders von derjenigen Scene zu gelten, in welcher er mit dem Prinzen zusammen auftritt. Was der Dichter bei der Erschaffung dieses meisterhaften Bildes gedacht und empfunden haben mag, braucht uns nicht zu berühren. Nur das haben

wir bewundernd zu betrachten, daß zwar nicht der mindeste Versuch gemacht ist, den Character des willenskräftigen und staatsklugen Usurpators zu verschleiern. Wie dessen früher schon gedacht worden, ist sein Auftreten gegen die Percy's hart, seine Reden gegen Worcester sind fast despotisch zu nennen. Seine Verunglimpfung Mortimers gegenüber von Percy's Vertheidigung entspricht zwar in der Hauptsache dem Bericht der Chroniken, ist aber doch als ein Zug anzuführen, wodurch das Bewußtsein von der Unsicherheit seiner usurpirten Stellung treffend bezeichnet wird. Eben so braucht keine Entschuldigung versucht zu werden für die — trotz ihrer epischen Breite — meisterhafte Schilderung seines Verhaltens während der Regierung Richards. Gerade dieses Bekenntniß seiner klugen Bewerbung um die Gunst des Volkes ist im höchsten Grade bezeichnend für die vorwurfsvolle Berechnung einer an sich selbst unberechtigten Erwerbung. Und trotz dem Allen ist Heinrich IV. von der Seite eines königlichen Herrn so verehrungswürdig dargestellt, daß man darüber den Makel vergißt, der an seiner Krone haftet. Seine moralische Berechtigung dieselbe zu tragen ist mit poetischer Objectivität über seine vorwurfsvolle Usurpation erhoben. Ich muß dabei unwillkürlich an zweierlei denken, wovon ich Ihnen schon vorlängst gesprochen habe. Einestheils gemahnt mich dieses Bild an die Nothwendigkeit von Richards II. Fall unter dem unabweislichen Bedürfniß der englischen Nation, an ihrer Spitze den Repräsentanten der nationalen Kraft zu sehn und daher der unfähigen Schwäche unbarmherzig den Rücken zu kehren. Und doch leuchtet noch bei jeder Gelegenheit die ideelle Kraft des positiven Rechtes durch. Zugleich möchte ich andererseits die früher schon berührte Frage wiederholen, wo und auf welchem Wege der Dichter die Würde einer königlichen Erscheinung mit solcher Wärme in seine inneren Anschauungen habe aufnehmen können, um zu dieser Schilderung in dem

engen Rahmen weniger Scenen befähigt zu werden. Wie müßig und nutzlos ist es also, sich darüber Rechenschaft verschaffen zu wollen, was er sich auf dem Wege ergründenden Fleißes erworben und gelernt habe, da wir, um ihn und sein Schaffen ganz zu begreifen, immer wieder auf unlösbare Räthsel stoßen.

Diese letzte Bemerkung drängt sich bei dem II. Theile Heinrichs IV. fast noch mehr auf. Je mehr wir dieses Poem betrachten, desto mehr müssen wir uns bekennen, daß der dramatische Character desselben weit hinter den Forderungen zurückbleibt, welche wir in dieser Beziehung gewohntermaßen befriedigt zu sehn wünschen, und welchen auch von den meisten historischen Stücken Shakspere's in weit höherem Grade genügt wird. Es fehlt an einer Handlung, die von Anfang herein unsere Theilnahme in Anspruch nehmen könnte, und auf deren dramatische Entwickelung wir mit Spannung achten möchten. Nicht daß die Ausdehnung des Zeitraumes von dem Siege bei Shrewsbury bis zum Tode Heinrich IV. (1413) diesem Bedürfniß an sich selbst entgegenstände. Doch lag in dieser Periode nur wenig, was dem Interesse des Dichters für seinen Zweck dienen konnte. Da er in allen seinen Historien die auswärtige Politik nur in soweit gebrauchen konnte, als sie mit dem nationalhistorischen Leben Englands in der unmittelbarsten Beziehung stand, so war er beschränkt auf die stets sich wiederholenden Versuche der großen Kronvasallen, dem strengen Regimente Heinrichs IV. die Spitze zu bieten. Indem aber diese sich immer an der Kraft des Königs brachen, konnte sich dem Dichter nicht der Conflict von Gegensätzen, die mindestens scheinbar eine gewisse Berechtigung ansprechen durften, zur dramatischen Ausführung anbieten. Selbst die an sich selbst nicht ohnmächtige Erhebung des Erzbischofs von York mit Lord Mowbray und Lord Hastings konnte wegen ihrer inneren Haltlosigkeit ein genügendes Interesse nicht gewähren.

Ihre Vereitelung zu Gunsten des Königs durch eine List des Herzogs Johann von Lancaster und des Grafen von Westmoreland ist eher geeignet einen verletzenden als einen befriedigenden Eindruck zu machen. Handelt es sich unbedingt darum, einen Gegensatz, dessen Entwickelung und Lösung dramatisch dargestellt werden solle, in diesem Drama aufzufinden, so könnte dafür die Ausführung von dem Character Falstaffs im Gegensatz mit der bis zu ihrer Reife gedeihenden fürstlichen Gediegenheit des Prinzen Heinrich genommen werden. Mindestens ist es nicht zu läugnen, daß Beides mit augenscheinlicher Vorliebe behandelt ist. Indessen ist auch darin ein Stoff von fesselndem dramatischen Character nicht eigentlich anzuerkennen. Wenngleich Falstaffs Character in seiner fortschreitenden Verwerflichkeit, sein unerschöpflicher Witz und sein erfinderischer Scharfsinn in meisterhafter Weise komisch geschildert sind, so sind doch die betreffenden Scenen nicht von entscheidender Wirkung für den Fortschritt einer Haupthandlung. Man kann noch weiter gehn und anerkennen, daß in diesem Theile der Handlung eine tiefsinnige Ironie liegt. Mit dem Gebahren Falstaffs und seiner Genossen wird unläugbar eine krankhafte Richtung der Zeit in doppelter Hinsicht gebrandmarkt. Diese Scenen sind eine lebenswahre Schilderung von Zuständen, Unarten und Gewohnheiten der damaligen Zeit. Zugleich dient ihnen eine weitverbreitete Unart der damaligen Bühne und Dramatik zur Zielscheibe des witzigen Spottes. Die ärgerlichen Auftritte in einem lüderlichen Hause und die polizeiliche Verhaftung der Frau Hurtig mit Droll Tearsheet bilden gewissermaßen den ironischen Gegensatz zu Scenen aus Stücken von Middleton, wo feile Dirnen zur Belustigung des Publicums die Hauptrollen spielen; und die bombastische Ausdrucksweise von dem Schwadronirer Pistol ist durch wörtliche Wiederholung von Stellen aus Marlowe's und G. Peele's Dramen als ein persiflirender Ausfall auf

diese und ähnliche Uebertreibungen zu sehr gekennzeichnet, als daß es nothwendig wäre, besonders darauf aufmerksam zu machen. Aber es wird damit nicht gerechtfertigt, daß diese burlesken Scenen nicht blos einen zu großen Raum einnehmen, sondern auch die Aufmerksamkeit von den ernsteren Theilen der Handlung zu sehr abziehn.

Sie haben alle Ursache hiernach zu glauben, daß an dieser Historie der harmonische Organismus, durch den sich fast alle dramatischen Schöpfungen Shakspere's vor denen seiner Zeitgenossen auszeichnen, vermißt werden müsse. Das ist gerade der Punkt, auf welchem wir in Bezug auf ein ungetrübtes Verständniß von Shakspere's Individualität einer nur schwer zu lösenden Räthselfrage gegenüberstehen. Soweit die Handlung die Geschichte des Königs und das gegenseitige Verhältniß zwischen ihm und dem Prinzen von Wales betrifft, ist sie nicht allein mit der größten Sorgfalt in technischer und stylistischer Hinsicht behandelt, sondern auch ihre Ausführung von der tiefsinnigsten poetischen Weisheit getragen. Es ist wunderbar zu beobachten, wie sich der Dichter in vieler Hinsicht an seine Quelle bindet und dennoch, weder beirrt von der materiellen Wahrheit, noch derselben willkürlich zu nahe tretend, ein poetisches Bild der Begebenheiten sowohl als der persönlichen Erscheinungen entwirft. Der Geschichte ist es völlig entsprechend, daß Heinrich IV. nach dem Siege bei Shrewsbury von den unzufriedenen Kronvasallen unter vorwurfsvoller Erinnerung an sein mangelhaftes Recht an der Krone fast bis zu seines Lebens Ende in steter Unruhe erhalten wurde. Nur seiner politischen Umsicht, sowie der Kraft und Entschlossenheit, mit welcher er seine Partei zusammenzuhalten und überall der drohenden Gefahr den kräftigsten Widerstand entgegenzusetzen verstand, konnte es, selbst bei zuweilen mangelhaften Erfolgen, gelingen, sich in seiner Stellung zu behaupten. Ebenso ist es geschichtlich begründet, daß

die Aufständischen trotz der eifrigsten Bemühungen, den Schein des Rechtes noch mehr zu gewinnen, als er ihnen der Sache nach zur Seite stand, an Uneinigkeit und mangelnder Entschlossenheit gegenüber der Wachsamkeit und der unerschütterlichen Energie des Königs litten. Wir werden in diese Zustände schon von vornherein mit der größten Lebendigkeit eingeführt. Und es ist nicht ohne Interesse zu beobachten, wie der Dichter hier nach einem Mittel greift, dessen er sich später wiederholt mit Glück bedient hat. Der von dem „Rumour", dem Gerücht, gesprochene Prolog ist vielleicht nicht ohne Einfluß der früher üblichen dumb shows entstanden, und wenn dieß gegründet ist, ein bemerkenswerther dramatischer Fortschritt. Zudem scheint es ihm Bedürfniß gewesen zu sein, dem Andenken an die glänzende Erscheinung von Heinrich Percy noch eine Klage nachzusenden. Das Bedeutungsvollste ist aber, wie uns in dem flüchtig aufflackernden Feuer Northumberlands und seinem schwachen Nachgeben gegen die Abmahnungen seiner Umgebungen von dem Unternehmen seine Haltlosigkeit sofort lebhaft vor die Augen tritt. Auch die Besprechung zwischen dem Erzbischof von York und seinen Parteigängern (A. 1 Sc. 3) — der man allerdings eine größere dramatische Lebendigkeit wünschen möchte — kann nur diesen Zweck haben. So sind ferner die Scenen am Beginn des IV. Actes, in denen es sich um die Beschwichtigung des unter der Führung des Erzbischofs von York erregten Aufstandes handelt, in ihrer meisterhaften Ausarbeitung von der größten Wirkung zur Versinnlichung der historischen Situation. Das Alles wird indessen weit übertroffen durch die Erscheinung des Königs bei jeder Gelegenheit seines Auftretens. Es ist geschichtlich, daß Heinrich IV. schon geraume Zeit vor seinem Ende von körperlichen Beschwerden vielfach heimgesucht war. Wiewohl dessen schon in den ersten Scenen gedacht wird, ist doch nirgends eine nur entfernte Andeutung

darüber, daß der leidende Zustand des Königs von dem Volke als eine Strafe des Himmels für seine unberechtigte Erwerbung der Krone angesehen wurde. Dagegen benutzt der Dichter die ebenfalls von der Geschichte überlieferte Sage, daß sich der König in seinen letzten Regierungsjahren über seine Vergangenheit trübsinnigen Gedanken hingegeben und daß ihn namentlich der Schlaf geflohen habe. Es ist kaum möglich eine größere Erhabenheit der Poesie zu entfalten, als in der ersten Scene des 3. Actes enthalten ist. Des Königs Klage über die Pein der Schlaflosigkeit, aus der tiefsten Empfindung geschöpft, ist von fascinirender Wirkung, und seine Erinnerungen an die Vorgänge bei der Abdankung Richard's tragen den ächten Stempel eines schwerdrückenden Bewußtseins, das aber doch von der vollen Kraft königlicher Würde getragen wird. Mit welcher Feinheit ist dabei zugleich die in dem älteren Drama geschilderte Vergangenheit mit der Zeit dieses Stückes verbunden, und wie tief mußte dem Dichter, der zu dieser Schöpfung befähigt war, das Gefühl einer verhängnißvollen Nothwendigkeit in der engsten Verbindung mit der individuellen Verschuldung eingeprägt sein. Von dem in die innersten Regungen des menschlichen Seelenlebens eindringenden Sehergeiste legt noch schlagenderes Zeugniß ab die letzte Scene des IV. Actes. Von den Chronisten wird mit Uebereinstimmung berichtet, daß der König an wiederholten Anfällen von Bewußtlosigkeit gelitten habe. Von einem derselben im Westminster-Pallace befallen, sei er in einem Gemach allein geblieben, während man sein Gesicht mit einem leinenen Tuche bedeckt, und, wie er dieß früher verordnet hatte, die Krone neben ihm auf einem Polster habe liegen lassen. Darauf sei der Prinz von Wales, von Andern unbemerkt, eingetreten und habe, in der Meinung, daß der König todt sei, die Krone in ein Nebenzimmer mit sich genommen. Indessen sei der König erwacht und habe die Krone vermißt. Als er aber er-

fahren, daß der Prinz von Wales sie entführt habe, sei er, ohnedieß über die Lebensweise des Prinzen unzufrieden und verletzt, heftig gereizt worden. Wogegen der Prinz, mit der Krone zurückkehrend, sich so rührend vertheidigt habe, daß zwischen dem Vater und dem Sohne die Versöhnung vollständig wiederhergestellt worden sei. Sie sehn daraus, daß Shakspere in dieser Hinsicht nichts willkürlich erfunden hat. Wie aber diese Scene von ihm ausgearbeitet worden, verdient meines Erachtens die höchste Bewunderung. Hier entfaltet sich nicht blos die tiefste psychologische Einsicht, sondern auch eine außerordentliche Meisterschaft der Technik. Die tiefempfundenen Reden des Vaters und des Sohnes fließen in den schönsten Versen so natürlich und ohne allen excentrischen Schmuck an künstlichen Bildern und Metaphern von den Lippen der Sprechenden, daß wir widerstandslos in die Stimmung und die Bedeutung der Situation versetzt werden. Wir vergessen darüber eben so sehr die Schwierigkeit der gelösten Aufgabe, als die Kunst der Ausführung. Und doch drängt sich die Frage auf, wo das Geheimniß dieser magischen Wirkung liege. Ja wir möchten uns gern verführen lassen, in die Absicht des Dichters einzudringen. Es giebt besonders in dem vorhergehenden Gespräche des Königs mit seinen Umgebungen Stellen, denen wir die Absicht, uns in das Verständniß der Situation einzuführen, entnehmen möchten. Das ist namentlich der Fall mit der einen Rede Warwick's (A. IV. Sc. 4 V. 67—78. Globe-Ed.), in welcher dieser den Prinzen gegen die Befürchtungen des Königs vertheidigt. Sie ist wenigstens vollständig dazu angethan für den Standpunkt des Dichters selbst hinsichtlich seiner Anschauung des Prinzen Heinrich zu gelten. Auf diesem Wege können wir zu dem schon oben angedeuteten Resultate gelangen wollen, daß nämlich den Dichter sein poetisches Bedürfniß vorzugsweise dahin gedrängt habe, den schroffen Gegensatz zwischen der niedrigsten Stufe des

gemeinen Lebens von der lächerlichsten Seite und der Erhabenheit in den edelsten Eigenschaften in möglichst erbauender Weise dramatisch zu vergegenwärtigen. Unter allen Umständen scheint es kaum zweifelhaft, daß ihn die wunderbare Entfaltung des königlichen Wesens von dem Prinzen von Wales unter dem Hinblick auf die Ausführung des nächstfolgenden Stückes als maßgebende Erscheinung für das Ganze beherrscht hat. Von diesem Standpunkte aus würden sich auch die Widersprüche zwischen der selbst bis zum Vulgären herabsteigenden Ausgelassenheit des Scherzes und dem tiefsinnigen Ernste der anderen Scenen versöhnend erklären; und ich zweifele kaum, daß eine unbefangene Kritik auf diesem Wege zu dem Schluß kommen würde, das Drama für ein bewunderungswürdiges Poem zu schätzen.

Indessen bleibt von einer Seite noch ein Einwurf übrig, den ich gerade bei dieser Gelegenheit nicht mit Stillschweigen übergehn kann. Ich habe Ihnen schon früher davon gesprochen, daß die Aufstellung, Shakspere habe nur für die Bühne geschrieben und könne also durch diese allein unserem vollständigen Verständniß zugeführt werden, nur unter einer sehr bedeutenden Beschränkung für berechtigt gelten kann. Ich wüßte kaum ein Drama Shakspere's zu nennen, bei welchem jene Aufstellung in allen Beziehungen weniger zutreffend wäre, als bei diesem. Darauf brauchen wir kaum wieder zurückzukommen, daß der Gegenstand dieses Drama's, im Widerspruch mit den allgemein anerkannten Bedürfnissen der Bühne, weit mehr die Entwickelung einer Situation als eine in sich selbst abgeschlossene Handlung ist. Dieser Differenzpunkt zwischen den allgemeinen Grundsätzen des Drama's und dieser Dichtung im Besondern findet seine entschuldigende Erklärung und gewissermaßen seine Rechtfertigung in dem Character der Historie an sich selbst und in der Verbindung dieses Stückes mit der ganzen Reihe der Shaksperischen Nationaldramen. Doch aber liegt ge-

rade in diesem letzten Worte der nächste Anhaltepunkt, um sich die Frage zu versinnlichen, ob es sich bei jener Aufstellung um die Bühne im Allgemeinen handeln dürfe, oder ob nicht vielmehr an eine Bühne zu denken sei, welche nach specifischen Bedürfnissen und Anschauungen der Zeit oder der betreffenden Nation einen nur ihr eigenthümlichen Character angenommen hatte. Wir kommen also nothwendig darauf, daß die Bühne, — ganz abgesehn von ihrer formellen Gestaltung — der in jener Aufstellung eingeschlossenen Anforderung nicht allein, sondern nur in Verbindung mit der von Zeit und Umständen bedingten Anschauungsweise der gesammten Zuhörerschaft genügen kann. Nur in dieser Verbindung kann von dem Einfluß der Bühne auf Gesittigung und Bildung, sowie von ihrer Herrschaft über Geschmack und Empfindungen, als in ihrem Berufe derselben unläugbar begründet, die Rede sein. In keiner Weise aber kann dabei an eine absolute Bedeutung dieses Berufes gedacht werden. Nun ist es freilich unumstößlich wahr, daß viele der Schöpfungen Shakspere's durch ihre ewige Wahrheit auf die Gemüther der Gegenwart ihre schlagende Wirkung nicht verfehlen können, wenn sie denselben zugänglich gemacht werden, und es ist nicht minder unläugbar, daß dieser Fall durch die Vermittelung der Bühne am sichersten eintreten wird. Aber es ist damit keineswegs ausgesprochen, daß jedes Drama Shakspere's den Gemüthern der Gegenwart durch Vermittelung der Bühne unbedingt zugänglich gemacht werden könne oder müsse. Darüber werden schon von vornherein Alle einig sein, daß zu diesem Ende überall formelle Aenderungen unerläßlich sind. Wir können sogar mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß viele der Dramen Shakspere's auf seiner eigenen Bühne nicht buchstäblich in derselben Ausdehnung, in welcher sie uns die Folio-Ausgabe überliefert, aufgeführt worden sind. Das glaube ich für gewiß halten zu können, daß andere Bühnen, wenn sie sich Shaksperischer

Stücke, sei es mit Recht oder Unrecht, bemächtigen konnten, wesentliche Kürzungen an denselben angebracht haben. Manche Varianten der Quartausgaben gegenüber den Originalen der Folio können möglicher Weise dadurch veranlaßt worden sein. Das unläugbare Bedürfniß der Aenderungen wird aber unter keinen Umständen von der Meinung, daß Shakspere's Schöpfungen Mängel hätten, welche mit den allgemeinen Regeln der Bühne unverträglich seien, abhängig sein dürfen. Vielmehr kann es sich immer nur darum handeln, solchen formellen Mängeln abzuhelfen, welche mit den Ansprüchen und Regeln der gegenwärtigen Bühne unvereinbar, oder dem Standpunkte der Anschauungen von Sitte und Anstand unserer Tage widersprechend sind. Ich muß also, wie Sie daraus abnehmen werden, bei dieser Frage die Berechtigung, von Fehlern und Schwächen Shakspere's sprechen zu dürfen, principiell abweisen. Denn die Entscheidung darüber könnte nur von der genauesten Prüfung und Beantwortung der Fragen abhängig sein, was auf der Bühne Shakspere's nicht allein für erlaubt gelten, sondern sogar als unbedingt nothwendig gefordert, und was ferner nach den Anschauungen, Sitten und Gewohnheiten der damaligen Zeit für zulässig und in gewisser Hinsicht für geboten gehalten werden konnte. Muß doch selbst die ästhetische Kritik, die in diesem Falle nicht allein das Wort führen dürfte, die Forderung, daß Shakspere als großer Dichter sich über alle Schwächen der Zeit habe erheben sollen, oft ermäßigen und anerkennen, daß er diesem Anspruch nur in so weit, als es einem Sterblichen gegönnt ist, in der bewunderungswürdigsten Weise genügt hat. Daß aber diejenigen Aenderungen, welche unumgänglich nothwendig scheinen, um ein Shaksperisches Drama den Gemüthern der Gegenwart auf unserer Bühne zugänglich zu machen, nur auf formelle Aeußerlichkeiten zu beschränken seien, darüber sollte kaum gestritten werden dürfen. Mindestens scheint es auf der Hand

zu liegen, daß mit dem Zugeständniß, diese Grenze zu überschreiten, der Freiheit oder richtiger der Willkür, in das innerste Wesen und den tiefsten Sinn des Poems maßregelnd einzugreifen, kaum noch eine Schranke gesetzt sein würde. Dazu kommt ferner, was ich Ihnen und allen einsichtsvollen Freunden Shakspere's kaum ins Gedächtniß zurückzurufen brauche, daß in vielen Stücken Shakspere's das innerste Wesen der in ihnen darzustellenden Begebenheit ohne formelle Aeußerlichkeiten, welche der Stimmung, der Anschauung und dem Gefühl der Gegenwart für Sittlichkeit widersprechen, unmöglich vergegenwärtigt werden kann. Es wird sich also schon im Allgemeinen, um wie viel mehr in speciellen Fällen, um die Frage handeln, ob dieser Zusammenhang der äußerlichen Erscheinung mit dem inneren Wesen des Drama's nicht von so vorwiegender Art ist, daß der Eingriff in das Eine ohne die Verletzung des Ganzen gar nicht möglich ist. Und ich sollte meinen, daß in einem solchen Falle nicht blos jeder wahre Freund Shakspere's, sondern auch jeder innige Verehrer von dem wahren Beruf und Wesen der Bühne vor dem Verlangen, ein Stück dieser Art der Gegenwart zugänglich zu machen, zurückschrecken müßte. In letzter Beziehung kann es kaum zur Befriedigung der innigsten Anliegen der dramatischen Kunst gereichen, das Schattenspiel von einer Begebenheit anzubieten, deren tieferer ethischer Sinn entweder zum besten Theil umschleiert wird, oder völlig verborgen bleibt. Die unläugbaren Schönheiten im Einzelnen, deren unwiderstehlicher Glanz in den meisten Fällen die verführerische Veranlassung zur Einführung solcher Shaksperischen Stücke auf unserer Bühne ist, können diesem wesentlichsten Bedürfnisse nicht abhelfen. An die aufrichtige und einsichtsvolle Verehrung Shakspere's darf ich mich daher mit der Frage wenden, ob man sich mit unbefangenem Urtheil der Genugthuung hingeben könne und dürfe, daß auf diesem Wege das Verständniß von Shakspere

und die Anerkennung seiner poetischen Größe in der Allgemeinheit mit wahrem Erfolg gefördert werde? Ich sollte glauben, daß dafür schon zur Genüge gesorgt wäre durch die Aufnahme solcher Stücke auf unserer Bühne, die ohne gewaltsame willkürliche Aenderungen dem Publicum der Gegenwart nicht blos zugänglich, sondern sogar lieb und werth, ja in gewisser Hinsicht unentbehrlich geworden sind, wenngleich ihre Anzahl gegenüber der Gesammtheit nicht überwiegend ist. Dagegen kann meines Erachtens das ungezügelte Verlangen nach der möglichsten Ausdehnung dieses immerhin beschränkten Kreises, auf der einen Seite aus einem Mißverständniß entsprungen und auf der anderen zu Mißverständnissen führend, in den meisten Fällen nicht den beabsichtigten Erfolg, sondern nur die entgegengesetzte Wirkung haben. Daß bei einem solchen Unternehmen fast in der Regel der harmonische Organismus des Ganzen, worin eben Shakspere's Eigenthümlichkeit besteht, entweder ganz zerstört oder mindestens wesentlich beeinträchtigt werden muß, wird kaum des Nachweises bedürfen, wenngleich selbst die geistreichsten Verfechter des meiner Meinung entgegenstehenden Systems gegen diesen Vorwurf den lebhaftesten Einspruch zu erheben pflegen. Wenn auch das erschöpfend eindringende Verständniß dieses kennzeichnenden Vorzugs von Shakspere's dramatischen Dichtungen nicht überall die unerläßliche Bedingung zu einer rückhaltlosen Hingebung an den Genuß derselben in der Allgemeinheit sein mag, so ist dieser Vorzug dennoch die Brücke der unbewußten Vermittelung zu der beifälligen Aufnahme der Darstellung. Der Erfolg vieler selbst wider den besten Willen der Verfasser zu weit gehenden Bühnenbearbeitungen liefert dafür den erfahrungsmäßigen Beweis. Es ist daher auch natürlich, daß den Zweifeln und Bedenken, welche noch immer der rückhaltlosen Verehrung und Bewunderung Shakspere's entgegenstehn, nicht sowohl die Spitze abgebrochen, sondern neue Nahrung mit scheinbarer

Berechtigung zugeführt wird. Schließlich läuft diese Meinungs-Differenz immer wieder auf die Frage hinaus, ob die poetische Größe Shakspere's als dramatischen Dichters ohne alle Rücksicht auf seinen Zusammenhang mit zeitlichen und nationalen Bedingungen und Umständen anerkannt werden, oder von der Anerkennung dieses Standpunktes ausgegangen und dann erst in zweiter Stelle von den allgemeinen Grundsätzen der dramatischen Poesie die Rede sein solle.

So ist es denn auch bei diesem II. Theile Heinrichs IV. der Fall. In diesem Drama können wir unter jener Prämisse ein großes Poem seiner Zeit anerkennen, uns aber dennoch gestehn, daß seit dieser seiner Zeit aus Bedürfnissen, Anschauungen, Gewohnheiten und Sitten neueren Ursprungs Grundsätze, welche dasselbe für unsere Bühne unmöglich machen, entstanden und zu unserem unveräußerlichen Eigenthum geworden sind. Es würde, um unserer Bühne zu genügen, nicht hinreichen, nur einzelne Aeußerlichkeiten, wie z. B. die Falstaffsscene in dem lüderlichen Hause der Frau Hurtig und mehrere, bis zum Obscönen sich erniedrigende Aeußerungen zu streichen. Vielmehr liegen im Ganzen, wie schon zum Theil angedeutet worden, schroffe Gegensätze des Gemeinen gegen das Erhabene, welche der Anschauungsweise der Gegenwart widerstreben und durch mildernde Aenderungen im Einzelnen entweder nicht aufgehoben, oder zum Nachtheil von der Verständigung mit dem ganzen Organismus verschleiert werden würden. Es versteht sich, daß darin keineswegs ein Vorwurf gegen den Dichter und eine Lobpreisung des feineren Geschmacks der Gegenwart eingeschlossen sein soll. Ob und wie Shakspere wegen der mit poetischem Uebermuthe ausgeschmückten Lascivitäten zu entschuldigen oder selbst zu rechtfertigen sei, würde mit der Frage zusammenfallen, ob und in wieweit er berufen und verpflichtet war, seine Dramen in dem Costüm seiner Zeit auszuarbeiten. Dagegen ist dieses

Costüm mit dem unserer Zeit zu vertauschen nicht möglich, ohne das innere Wesen des Drama's anzugreifen und beinahe zu zerstören. Daher bleibt uns nur die Wahl zwischen der Ungeheuerlichkeit, das ganze Drama unverkürzt zur Darstellung zu bringen, und der Nothwendigkeit, auf den kläglichen Nothbehelf der Aufführung von einem beschränkten Auszuge mit Beibehaltung der schönsten Stellen desselben zu verzichten. Ueberdieß scheint selbst zur Zeit Shakspere's diese Historie weit weniger populär gewesen zu sein, als der erste Theil Heinrichs IV. So dürfen wir wenigstens aus dem Umstande schließen, daß bis zu der Veröffentlichung derselben in der Folio nur ein einziger Einzelabdruck (im J. 1600) davon erschienen ist.*)

Schließlich nur noch zwei Worte zu meiner Rechtfertigung, daß ich das Stück in diese Periode versetze, deren es kaum zu bedürfen scheint, da, meines Wissens, die Kritik darüber einverstanden ist, daß es vor 1598 kaum entstanden sein könne, und doch im nächsten Jahre existirt haben muß. Beweis genug ist es, daß Ben Jonson in dem 1599 zuerst aufgeführten Lustspiel „Every Man out of his humour" A. V. Sc. 1 des von Shakspere eingeführten Justice Silence gedenkt. Mir kommt es indessen mehr darauf an, darauf aufmerksam zu machen, daß die Gediegenheit der psychologischen Tiefe in den Scenen des Königs und des Prinzen für einen augenscheinlichen Fortschritt in der geistigen Ausbildung des Dichters zu halten ist. Dieser Ernst in der Anschauung und die Fülle der Einsicht in die tiefsten Geheimnisse der Seele bezeichnet

*) Es versteht sich von selbst, daß diese ganze Auslassung keineswegs den Sinn eines Angriffs oder Tadels gegen die im J. 1864 unter der Leitung von Dingelstedts in Weimar mit Glück ausgeführte Unternehmung haben soll. Doch so sehr ihr auch der Ruhm bleibt fast die gesammten Nationaldramen dem deutschen Publicum in einer Reihe vorgeführt zu haben, hat sie dennoch durch die dabei unvermeidlichen Abänderungen die Berechtigung meiner Ausführung bewiesen.

die immer weitere Entfaltung der schönsten Blüthe männlicher Reife. Wenn dem Ausdrucke derselben, wie schon angedeutet worden, die technische Fertigkeit und Gewandtheit immer mehr zu Hülfe kommt, so ist dabei nur das auffallend, daß sich der Dichter in diesem Gedichte der Freiheit der weiblichen Endungen bei den dramatischen Jamben, in Vergleich zu nachweislich früheren Stücken, seltener bedient. Wir sind daher in dem Fall uns auf diesen Umstand zu stützen, indem wir diesem von Dr. Hertzberg angeführten Alterskennzeichen eines Drama's, ohne seinen Werth zu verkennen, nur eine relative Entscheidungskraft beilegen.

Daß Heinrich V. kurz nach dem so eben besprochenen Drama entstanden ist, bedarf bei dem allseitigen Anerkenntniß dieser Thatsache kaum noch der Erwähnung. Der Beweis liegt unwiderleglich vor unseren Augen in der Bezugnahme auf den Kriegszug des Grafen von Essex nach Irland, der im J. 1599 begonnen wurde, und von welchem Essex nicht triumphirend, sondern zur Unzufriedenheit der Königin 1600 zurückkehrte. Es bedarf also nicht des Nachweises von äußeren Kennzeichen, um eine Altersbestimmung zu finden. Indessen glaube ich dieser Historie die für unsere Betrachtungsweise bedeutsamsten Winke über die ihrem Ziele consequent entgegenschreitende Entwickelung des Dichters entnehmen zu dürfen. Ueber die planvolle Auffassung der ganzen Dichtung kann uns in äußerlicher, wie innerlicher Beziehung nicht der mindeste Zweifel beigehn. Wiewohl Shakspere auch in diesem Drama seinem steten Streben nach Objectivität treu bleibt, wird es doch, wie ich meine, gestattet sein, in ihm mehr als in manchem andern den Dichter nicht blos in seinen poetischen Combinationen, sondern selbst in seinen Empfindungen und Gesinnungen zu belauschen.

Erlassen Sie mir vor der Hand von der größeren oder geringeren Treue zu sprechen, mit welcher Shakspere seiner

gewöhnlichen Quelle gefolgt ist. Sie könnten freilich sagen wollen, es sei von Belang, wie ihn Holinsheds Chronik bei seiner Schöpfung geleitet hat. Auch schlage ich keineswegs die bedeutsamen Winke in den Wind, welche wir in dieser Beziehung dem Texte Holinsheds entnehmen können. Ich glaube es vielmehr mit Dank anerkennen zu sollen, daß Dr. Delius in seiner Shakspere-Ausgabe die betreffenden Stellen nach dem Original und Alex. Schmidt in der Shakspere-Uebersetzung verdeutscht abdrucken lassen und dadurch dem allgemeinen Publicum zugänglich gemacht haben. Auch die Anregung, welche Shakspere durch das mehrfach genannte alte Drama „The famous victories etc." erhalten hat, könnte in der von mir angedeuteten Beziehung als bedeutsam angeführt werden, und auch darin danken wir Dr. Delius die werthvolle Mittheilung von Stellen, die trotz der Rohheit des Machwerks in einiger Beziehung zu Shakspere's Dichtung stehn. Endlich könnten Sie vielleicht erwarten oder selbst fordern, die Frage erörtert zu sehen, in welchem Verhältniß die Quartausgaben v. 1600, 1602 u. 1608 (letztere von Stevens in „Twenty of the plays of Shakspere" 1766 abgedruckt) zu dem Texte der Folio stehn. Die Abweichungen sind so groß, daß man in Versuchung kommen könnte, an eine ursprünglich skizzenhafte Behandlung und eine spätere genauere Ausarbeitung dieses Drama's durch den Dichter selbst zu glauben. Hätte diese Vermuthung einige Wahrscheinlichkeit für sich, dann würde die Erörterung dieser Frage für unseren Zweck allerdings von Wichtigkeit sein. Aber die Differenzen der Quartausgaben sind von der Art — und hier stütze ich mich vorzugsweise auf die Autorität von Dr. Delius (Shaksp.-Ausg.) — daß man nicht an eine so unvollkommene Abfassung Seiten des Dichters glauben kann, und vielmehr die fast bis zur Hälfte des Ganzen ausgedehnten Abkürzungen und Auslassungen entweder der Unfähigkeit und

Nachlässigkeit des Ab-, resp. Nachschreibers oder der Willkür einer anderen, als der Shakspeʼrischen Bühnenleitung zuschreiben muß. Unter allen Umständen würde mit dieser Erörterung ein bedeutender Raum und Zeitaufwand verbunden und dennoch für unseren Zweck ein wesentliches Resultat nicht zu erlangen sein.

Meinen Betrachtungen über die poetische Individualität von dem Dichter des gegenwärtigen Drama's und den Standpunkt seiner Entwickelung kann also nur diejenige Erscheinung zur Grundlage dienen, welche uns durch den Abdruck in der Folio einschließlich der seit jener Zeit angebrachten Textverbesserungen vor die Augen gestellt ist. Daß wir dabei vor allem Anderen die Absicht des Dichters festhalten müssen, uns nicht ein für sich selbst abgeschlossenes Drama, sondern eine Historie zu geben, welche theils zur Ergänzung und endlichen Ausführung vorhergegangener Darstellungen, theils zur Vermittelung und Verbindung dieser mit den Schilderungen späterer historischer Begebenheiten dienen solle, bedarf zwar kaum des Nachweises, ist aber doch für die Beurtheilung des Ganzen von wesentlichem Belang. Nur von diesem Standpunkte aus wird die Frage nach einer dramatischen Abrundung, wie wir sie in der Regel von einem bühnengerechten Drama verlangen, entschieden abgeschnitten. Wir sind daher auch hier in dem Falle, den ich Ihnen schon oben angedeutet habe, daß wir nämlich in erster Stelle uns davon Rechenschaft geben müssen, was der Dichter nach Maßgabe seines eigenen poetischen Bedürfnisses und nach dem seiner Zeit nicht sowohl gewollt, sondern gewissermaßen gemußt hat; wogegen die Kritik über die Befolgung der allgemeinen Regeln für ein bühnengerechtes Drama erst in zweiter Stelle eintreten darf.

Um uns jeden Zweifel darüber zu benehmen, daß der Dichter den im vorhergehenden Stücke aufgenommenen Faden in diesem Drama weiter zu spinnen beabsichtige, sollte schon

der Epilog zum zweiten Theile Heinrichs IV. vollständig hinreichen. Daneben geht mir aber durch eben diesen Epilog eine Frage zu, welche für die Ausführung des Ganzen, m. Er., nicht ohne Bedeutung ist. Es heißt darin unter Anderem: „Falls ihr von fetter Speise nicht überladen seid, gedenkt unser gehorsamster Verfasser die Geschichte fortzusetzen, wobei Sir John mitspielen und die schöne Katharina von Frankreich euch erheitern soll." Man muß natürlich annehmen, daß dieser Epilog vom Dichter selbst herrührt, wenngleich der Tänzer, der ihn spricht, sich von vornherein den Anschein giebt, als ob er der Verfasser wäre. Nun folgt zwar unmittelbar darauf „so viel ich weiß, wird Falstaff sich darin zu Tode schwitzen, wenn er nicht schon durch euer strenges Urtheil todt ist ꝛc." Aber man wird doch kaum sagen können, daß der Verfasser mit der blos berichtsweise eingeschalteten Sterbescene Falstaffs sein Versprechen, ihn im nächsten Stücke mitspielen zu lassen, vollständig erfüllt habe. Man kommt daher nicht unbilliger Weise auf den Gedanken, daß er in der Ausführung mit oder ohne Absicht von seinem ursprünglichen Plane abgewichen sei. In jenem Falle wäre es nicht unmöglich, daß ihm die weitere Ausmalung von Falstaffs Persönlichkeit, zumal da er den Zweifel ausgesprochen hatte, ob diese Persönlichkeit durch das strenge Urtheil der Zuschauer nicht schon todt sei, selbst nicht mehr angestanden habe. Auf dieser Vermuthung weiter fortzugehn, ist müßig, weil es auch in anderer Beziehung wahrscheinlich ist, daß die Ausarbeitung dieses Drama's sehr rasch zu Ende geführt worden. Sobald diese Voraussetzung einige Berechtigung hat, wird die oben ausgesprochene Vermuthung, wenigstens in soweit, als es erlaubt scheint, in diesem Stücke mehr als in manchem anderen den Dichter in seinen Empfindungen und Gesinnungen zu belauschen, für annehmlich gelten dürfen. Denn es würde dadurch denkbar werden, daß er sich, in der Begierde an das Ende seines

Zieles zu kommen, oft mehr als in anderen Fällen von der unbewußten Begeisterung habe hinreißen lassen, und daß dadurch die subjective Anschauungsweise eine größere Gewalt als in anderen Fällen über die Ausführung gewonnen habe. In so fern wird dieser Annahme kaum zu widersprechen sein, als die Verherrlichung der Erscheinung Heinrichs V. unfehlbar im ersten Vordergrunde der poetischen Intention von dem Verfasser dieses Drama's gestanden und daher auf die Conception sowohl als die Ausführung den größten Einfluß ausgeübt hat. Das ist auch die Hauptsache, worauf es bei der Fortsetzung des in dem vorhergehenden Stücke aufgenommenen Thema's ankommt. Man wird sogar nicht ohne Berechtigung sagen können, daß nur auf diesem Wege das vorhergehende Stück seine erläuternde Ergänzung finden konnte. Indessen liegt doch gegen diese Anschauungsweise der Einwurf sehr nahe, daß die Anzeichen eines, wenn auch nicht mit bewußter Reflexion, so doch mit poetischem Tiefsinn erfaßten und durchgeführten Planes in diesem Drama zu sehr zu Tage treten, um an die unbedingte Herrschaft einer unbewußten Begeisterung überall glauben zu können. Auf dem Wege dieses berechtigten Widerspruchs kommen wir wiederum, wie bei dem vorigen Drama, zu dem Bedenken, ob meine an die Spitze gestellte Behauptung, daß nämlich Shakspere's dramatische Dichtungen durchweg aus dem unabweislichen Bedürfniß, eine ihm gleichsam zum Erlebniß gewordene Erscheinung zu vergegenwärtigen, hervorgegangen seien, für diese Historie Anwendung leiden dürfe. Es kann vertheidigt werden wollen, daß, unerachtet der raschen Ausführung und unerachtet der stellenweise vorwaltenden Herrschaft der unbewußten Begeisterung, den Dichter hier eine sehr bewußte Absicht, wenn auch nicht das Bedürfniß, eine Tendenz oder einen Grundgedanken durchzuführen, geleitet habe. Sollte aber nicht gerade aus der Abwägung dieser gegensätzlichen Anschauungsweisen die Möglichkeit oder Vergünstigung folgen, die poetische Indivi-

dualität Shakspere's in dem innersten Getriebe des Dichtens und Schaffens erschöpfender als in anderen Fällen zu beobachten?

Schon mit den ersten Worten des Chorus fühlen wir unwillkürlich, daß er mit einer glühenden Begeisterung an seine Aufgabe gegangen ist. Wir können uns aber auch nicht dem Eindruck entziehn, daß ihn der bange Zweifel beschlichen hat, ob die poetischen sowohl als materiellen Mittel hinreichen werden, um der dem erhabenen Stoffe gebührenden Begeisterung und Verherrlichung zu genügen. Und dieser Gegensatz zwischen Wollen und Vollbringen in dem poetischen Inneren des Dichters geht bald in dieser, bald in jener Gestaltung durch die ganze Schöpfung durch. Die Anwendung und Ausführung des Chorus ist mir in dieser Hinsicht von der höchsten Bedeutung. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich es für eine bis dahin nicht bemerkbare Erscheinung in Shakspere's poetischem Dichten und Trachten halte, daß er sich bei dem Vollbewußtsein über die Ausdehnung, Würde und Erhabenheit seines Stoffes von den formellen Bedingungen beengt fühlt, unter welchen die Vergegenwärtigung desselben allein möglich ist. Wir könnten leicht fragen, warum ihn die zeitlich und örtlich weit größere Ausdehnung seiner Aufgabe im ersten Theile Heinrichs VI. nicht in noch höherem Grade bedrückt habe? Sollte vielleicht die Begeisterung für den Gegenstand weniger stark und daher der Dichter hinsichtlich der Ausführung gleichgültiger gewesen sein? Ich glaube vielmehr die Antwort darin zu finden, daß ihm der jugendliche Leichtsinn, mit dem sich die Begeisterung des angehenden Dichters über die Schwierigkeiten hinwegsetzt, verloren gegangen ist. An dessen Stelle ist die männliche Gediegenheit der Einsicht getreten. Auch nicht an eine Abnahme der Begeisterung, sondern vielmehr an eine Zunahme ihrer intensiven Kraft, zugleich aber auch an die gereifte Fähigkeit, die Erhabenheit des Gegenstandes zu bemessen, darf m. Er. gedacht werden. Es ist auffallend, wie mit der

fortschreitenden Entwickelung Shakspere's seine Treue an der materiellen Wahrheit der Geschichte Schritt für Schritt zunimmt und dennoch die Freiheit der poetischen Behandlung nicht beeinträchtigt wird, sondern im Wachsen begriffen ist. Wegen der Beförderung dieser Beobachtungen dürfen wir, wie schon früher erwähnt worden, für jede Unterstützung zur Ausdehnung der Bekanntschaft mit den chronistischen Quellen Shakspere's vorzugsweise dankbar sein. Auch diejenigen, welchen das Original von Holinshed nicht zugänglich ist, können darnach beurtheilen, daß die Veranlassungen und Vorbereitungen zum Kriege mit Frankreich genau nach dieser Quelle dargestellt sind. Die Beweggründe der überaus vermögenden hohen Geistlichkeit zur Bestärkung des Königs in der Absicht, seine vermeintlichen Rechte auf die Krone von Frankreich mit bewaffneter Macht geltend zu machen, sind genau der Chronik entnommen. Dem Berichte derselben entspricht es, daß der Clerus die Wiederaufnahme einer schon zur Zeit Heinrichs IV. in Anregung gebrachten Motion und mit ihr den Verlust der reichsten Pfründen und Vermächtnisse zu fürchten hatte, weshalb er sich zur Bewilligung einer bis dahin unerhörten Kriegssteuer entschloß. Alles, was über das salische Gesetz mit historischer und geographischer Incorrectheit angeführt wird, ist nicht Shakspere's Unkenntniß, sondern dem chronistischen Berichte in Rechnung zu stellen. Auch die Verschwörung des Earl of Cambridge, des Lord Scroop und des Ritters Grey von Northumberland sowie ihre plötzliche Entdeckung kurz vor der Einschiffung des Königs in Southampton hat Shakspere der Chronik entnommen. Von dem, was auf französischem Boden vorfällt, ist ebenfalls das zur Haupthandlung wesentlich Gehörende derselben Quelle nachgedichtet. Die Ruhmredigkeit der Franzosen und die anmaßende Sicherheit, mit der sie, auf die Niederlage des dreimal schwächeren Feindes rechnend, am Abend vor der Schlacht von Agincourt

um die Gefangenen würfelten, hat Shakspere nur wenig ausgeschmückt. Die Erfolge der englischen Waffen und besonders der glänzende Sieg bei Agincourt, von einer schwachen, durch Mangel, Krankheiten und fast übermenschliche Anstrengungen aufs Aeußerste mitgenommenen und entkräfteten Minderzahl gegen das übermächtige, aus der Blüthe des Adels und der Ritterschaft bestehende französische Heer erfochten, ist an sich selbst so wunderbar, daß er sich zur poetischen Verherrlichung von selbst darbot. Auch anecdotäre Einzelnheiten verschmähte der Dichter nicht von seiner Quelle anzunehmen. So wird es unter Anderem von den Chronisten erzählt, am Vorabend der Schlacht von Agincourt sei vor dem Könige der Wunsch ausgesprochen worden, daß das Heer durch die Menge der in England unthätig weilenden waffenfähigen Männer verstärkt werden möge, wogegen der König versichert habe, er wünsche nicht einen Mann mehr zu haben, da ihm und den Seinigen dadurch der Ruhm nur geschmälert werden könne. Eben so konnte der Dichter nach dem Zeugnisse der Chroniken von der demüthigen Bescheidenheit des Königs sprechen, mit welcher er den Ruhm des gewonnenen Sieges nicht seinem Verdienste, sondern nur der göttlichen Gnade zugeschrieben haben wollte, und bei seinem glorreichen Einzug in London verbot, daß ihm sein schwer verletzter Kriegshelm und sein schartiges Schlachtschwert vorgetragen werde.

Das Alles und vieles Andere dem Dichter von seiner Quelle an die Hand gegeben, und mit gewissenhafter Treue von ihm nachgezeichnet, ist dennoch, wenn wir so sagen dürfen, nur das Knochengerüste, welches den wunderbar schönen Gliederbau der poetischen Gestaltung des Ganzen trägt. Vor Allem meine ich in der Ausführung dieses Gemäldes den Hauch der aufs Höchste gespannten Begeisterung des Dichters für sein Vaterland zu empfinden. Ob ich mich täusche oder nicht, es weht mich das Hochgefühl desselben an, sich den

Sohn eines Landes nennen zu dürfen, das einen solchen Helden geboren hat, wie der Heinrich V., der seiner Phantasie vorschwebt. Und ist es keine persönliche Verblendung, daß ich ihm die Genugthuung nachzufühlen meine, einer Nation anzugehören, der die von ihm geschilderten heldenartigen Ausführungen gelungen sind, so darf ich gerade hier auf das schon früher wiederholt Bemerkte zurückkommen, daß nämlich zu der poetischen Auffassung der fast an's Unglaubliche reichenden kriegerischen Leistungen der Engländer unter dem von ihm gefeierten König auch der Einfluß von den Begebenheiten der Gegenwart, in welcher Shakspere lebte, wesentlich gehörte. Besonders in dieser Beziehung glaube ich die Erklärung dafür finden zu dürfen, daß ihm für die Schilderung dieser, nur mit Mühe und Entsagung in einen engen Rahmen zusammengedrängten Geschichtsperiode eine Erscheinung von doppelseitiger Natur als Bedürfniß der Vergegenwärtigung vorschwebte. Mit welchem verschwenderischen Aufwand poetischer Kraft und Begeisterung er auch die Gestalt des Königs selbst ausstattet, so ist es doch nicht dieser allein, auf dem der Schwerpunkt des gewonnenen Ruhmes ausschließlich liegt. Dem untergeordneten Krieger wird sein Antheil daran nicht verkürzt, und daß er den König selbst mit diesem in gewohnter Genialität verkehren läßt, hat seine Bedeutung in dieser Hinsicht. Es ist, als sollte man empfinden, daß er sich nicht blos als König, sondern als Sohn des englischen Vaterlandes fühle, sowie denn dieser characteristische Zug durch das ganze Bild Heinrichs V. durchgeht. Aber dieses Gefühl der innigen Zusammengehörigkeit, das den Dichter aus dem ganzen Wesen seiner Zeit — wenn ich mir dasselbe richtig vorstelle — auf dem Wege des poetischen Instincts angeweht haben mochte, verblendet ihn doch nicht über die Widersprüche des Gemeinen und Verwerflichen, die eben auch in seiner Zeit dem Edeln und Erhabenen schroff entgegentraten. Das niedrige Gelichter

Pistol, Bardolph und Nym, eine Erbschaft, die diesem Drama aus dem vorhergehenden zugefallen war, sind die getreuen Vertreter der Schlacken, welche in einer von auswärtigen Kriegen und abenteuerlichen Unternehmungen belebten Zeit, wie der Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts war, eine Weile durch ihre Prahlerei in Geltung zu bleiben wissen, und dennoch der allgemeinen Verachtung nicht entgehn. Mit dieser Vervollständigung des Gemäldes erfüllt der Dichter eine doppelte Pflicht der Gerechtigkeit. Er läßt die Verwerflichkeit, mit welcher Prinz Heinrich der vorigen Stücke in genialem Uebermuth verkehrt hatte, ohne sich zu beflecken, die Vergeltung finden, und er hält seiner eigenen Zeit den Spiegel vor, ganz entsprechend den Worten, mit denen er in Hamlet den ewigen Beruf des Schauspiels bezeichnet. Doch wie immer dadurch das dramatische Bild in die Gegenwart des Dichters hineingezogen wird, so fesselt er dennoch durch Beziehungen und Rückerinnerungen an die Vergangenheit unsere Aufmerksamkeit auf die historische Bedeutung des geschilderten Momentes. Nur das könnte man vielleicht, besonders bei dem Abschluß des Drama's, vermissen, daß für die Verbindung desselben mit den, zwar früher gedichteten, aber unmittelbar an das gegenwärtige sich anschließenden in der Handlung selbst zu wenig gesorgt ist. Der in Form eines Sonetts gedichtete Schluß-Chorus füllt allerdings diese Lücke aus, aber auffallend bleibt es doch, daß der Dichter sich hier des Mittels nicht bedient, das er in früheren Stücken durch prophetische Blicke der handelnden Personen in die Zukunft angewendet hat. Es kann um so mehr auffallen, als dieselbe Katharina von Frankreich, die, wie er selbst im Epilog des vorigen Stückes versprochen hatte, in erheiternder Färbung auftritt, in der Folge die Stammmutter des herrschenden Geschlechtes wurde. Ob auch das auf Rechnung der schnellen Ausarbeitung dieses Poems zu stellen ist, mag unentschieden bleiben.

Habe ich Ihnen bisher mit dem größten Lobe, vielleicht können Sie sagen, mit enthusiastischer Bewunderung von diesem Drama gesprochen, so bitte ich Sie im Gedächtniß zu behalten, daß das Alles nur Geltung haben kann, so lange man dasselbe ausschließlich von dem nationalen und zeitgemäßen Standpunkt des Dichters betrachtet. Auch hier müßte ich, wie bei dem vorigen Drama, davor warnen, es zur Aufführung auf unserer Bühne als vereinzelte Darstellung zu bearbeiten. Ich höre wohl, Behufs der Rechtfertigung solcher Versuche und des Antriebes dazu, die Meinung aussprechen, daß, wenn Shakspere die Anforderungen, Bedürfnisse und Mittel der gegenwärtigen Bühne gekannt hätte, er seine dramatischen Dichtungen denselben angepaßt haben würde, und daß es demnach nicht blos erlaubt, sondern fast geboten erscheine, dem Geist und Sinne des Dichters durch zeitgemäße Aenderungen entgegenzukommen. Indem ich den Vordersatz dieser Aufstellung vollständig anerkenne, scheint es mir doch zweifelhaft, ob der daraus abgeleitete Nachsatz berechtigt sei. Ich möchte vielmehr glauben, daß unter jener Voraussetzung Shakspere manche seiner Dichtungen deshalb gar nicht unternommen haben würde, weil die Vorbedingungen zur Vergegenwärtigung der seiner Imagination gebieterisch vorschwebenden Erscheinung fehlten. Unter allen Umständen ist es wenigstens sehr bedenklich, auf dem Standpunkt der Gegenwart in seinen Geist und seine poetischen Intentionen tief genug einzudringen, um ein erschöpfendes Urtheil darüber zu finden, was er, auch unter den völlig veränderten Ansprüchen und Bedürfnissen der Bühne, und besonders was er mit den vermehrten äußerlichen Mitteln derselben für ausführbar und statthaft hätte halten können. Dagegen liegt ein noch nicht genügend verwertheter Schatz von Belehrung, Behufs der Bereicherung unserer gegenwärtigen Bühne, in der ergründenden Betrachtung der sinnreichen und zugleich poetischen Meisterschaft,

mit welcher er oft den widerstrebenden Stoff den beschränkenden Zuständen seiner Bühne und ihrer Armuth an äußerlichen Mitteln nicht blos anzupassen, sondern häufig ihnen zum Trotz hat durchführen können. Und in dieser Beziehung ist es für die Würdigung seiner fortschreitenden Entwickelung ebenso sehr wie für die Dramatik der Gegenwart von höchstem Belang, auf die Ausführung seiner Historien einen vergleichenden Rückblick zu werfen. Meiner Meinung nach kann man vom ersten Theile Heinrichs VI. an bis zu dem gegenwärtigen Stücke genau beobachten, wie es dem Dichter nur nach und nach gelungen ist, die gerade für die dramatische Poesie gewichtigsten Gebote der Bewahrung der höchsten poetischen Freiheit auf der einen Seite, und der Beobachtung der Bescheidenheit der Natur auf der anderen Seite untereinander versöhnend auszugleichen. Nicht genug, daß er sich in der Ausdrucksweise von den bombastischen Uebertreibungen und der Ueberspannung der Leidenschaften — woran die ersten Schöpfungen vielfach leiden — immer mehr befreit. Ohne daß die poetische Freiheit dadurch beeinträchtigt wird, fließen die Reden, wenn auch in erhabenem Schwunge, immer natürlicher von den Lippen der handelnden Personen, und es ist gerade in diesem letzten Stück bewunderungswürdig, mit welcher poetischen Kraft die Reden des Königs ausgestattet und dennoch von bombastischen Ueberschreitungen frei sind. Bedeutender ist es, wie sich der Dichter mehr und mehr des willkürlichen Gebrauches derjenigen Freiheit enthält, welche allen Dramatikern damaliger Zeit die Dürftigkeit der scenischen Ausstattung der Bühne gewährte. Sie werden meiner Erinnerung nicht bedürfen, um sich zu versinnlichen, daß mit der primitiven Gestaltung der Bühne, mit dem Absein fast aller decorativen Mittel zur Beförderung der Illusion die Freiheit nicht allein, sondern selbst die Aufforderung zur symbolischen Vergegenwärtigung der Begebenheit und Handlung genau

zusammenhängt. Wir haben dessen schon bei mehreren Scenen in den älteren Historien gedacht. Aber es liegt darin auch die verführerische Veranlassung zum Ueberschreiten der Grenzen des Glaublichen und, man könnte sagen, der Bescheidenheit der Natur. Auch davon haben wir in früheren Historien gemeinschaftlich gesprochen, daß in einigen dort vorkommenden Scenen die Verletzung dieser Grenzen nicht abzuläugnen und nur mit der durch die Gestaltung der Bühne gewährten Freiheit zu entschuldigen war. Sie werden aber auch anerkennen, daß derartige Freiheiten von Richard III. an nicht mehr in derselben Weise wie früher auffallen. Dabei ist es nicht zweifelhaft, daß das keineswegs nur die zufällige Folge des zu behandelnden Stoffes, sondern vielmehr das Resultat von dem Tact und Gefühl des Dichters selbst ist. Denn es würde in den letzten vier Historien eben so wie in den ältesten nahe gelegen haben, durch plötzliche Uebersprünge von einer Begebenheit zu einer andern die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu verwirren oder durch Darstellungen, die nur unter der Auffassung derselben in symbolischer Bedeutung verständlich sind, an die ergänzende Imagination des Zuschauers zu große Ansprüche zu stellen. Dazu kommt, daß, wie schon oben gedacht worden, der Dichter von den ihn beengenden Bedingungen in dem Chorus nicht ausdrücklich gesprochen haben würde, wenn nicht in seinem Inneren das Bewußtsein der Verpflichtung, sich denselben bescheiden zu unterwerfen, gelebt hätte. Damit hängt zugleich der wichtigste Fortschritt zusammen. Er besteht in der weisen Beschränkung des Stoffes auf die Grenzen der dramatischen Ausführbarkeit. Während er früher nur mit seinem jugendlich poetischen Standpunkt darüber zu entschuldigen war, daß er sich die Aufgaben zu weit steckte, werden mit dem Fortschritt seiner Ausbildung die Stoffe selbst dann enger zusammengezogen, wenn auch die behandelten Begebenheiten einen verhältnißmäßig ausgedehnten Zeitraum einnehmen.

Es ist in dieser Beziehung bezeichnend, daß alle seine späteren und größten Tragödien in vorwiegender Zahl auf einen kurzen Zeitraum beschränkt zu sein scheinen, wenngleich die darin behandelten Begebenheiten sich nur in längerer Frist entwickeln können, wogegen in den frühesten Historien die Handlung meistentheils so gehäuft ist, daß die Imagination des Zuschauers dadurch beschwert wird. Ob auch der Dichter darnach absichtlich gestrebt hat oder dabei nur an das Resultat der Uebung zu denken ist, so ist doch so viel gewiß, daß die Oeconomie in der Vertheilung der Handlung nach Raum und Zeit augenscheinlich zugenommen hat. Nur das könnte auffallen, daß in den späteren Historien, besonders in den beiden Theilen von Heinrich IV., die epische Form in den Reden der handelnden Personen überwiegender wird, als in den früheren. Dagegen sind gerade die unter diese Kategorie fallenden Scenen von so ausgezeichneter Schönheit, daß eine Kritik dagegen nicht aufkommen kann. Das Alles zusammengenommen sollte uns, meines Erachtens, vorzugsweise bei der Betrachtung dieser Historien, zu der Anschauung führen, daß Shakspere's Ingenium mit angestrengtem Fleiß darnach gestrebt und gerungen hat, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln, ungeachtet der materiellen und formellen Beschränkungen der Bühne und unbeirrt von den Schwächen und Krankheiten seiner Mitarbeiter auf dem Felde der dramatischen Poesie, seiner Zeit und seiner Nation genug zu thun. Er hat es verstanden, diejenigen Empfindungen, Bedürfnisse und Anliegen seiner Gegenwart, die nicht blos auf der Oberfläche überreizter Wünsche, Meinungen und Begierden in den Kreisen des socialen, politischen und nationalen Lebens auftauchten, sondern auch diejenigen mitzuempfinden und zur Anschauung zu bringen, welche auf dem tiefsten Grunde von den Herzen seiner Nation im Geiste der Zeit ruhten. Ohne daß es dazu einer bewußten Absicht oder Willensrichtung bedurfte, stellte er sich mehr und

mehr auf den Boden des Realen im Leben und der Natur, und dennoch blieb sein poetisches Auge auf die Verbindung desselben mit dem Reiche ewiger Ideen gerichtet. In diesem Schauen und Empfinden nach oben und nach unten stellte er sich daher vermittelnd, anregend und aufklärend in die Mitte zweier entgegengesetzter Richtungen des allgemeinen Lebens sowohl als der poetischen Ausströmungen in seiner Zeit. Die in das Unerreichbare hinausgreifenden Wünsche und Bestrebungen abenteuernder Gesinnungen und Neigungen auf jenem Gebiete und die in das Raum- und Gestaltlose sich verlierenden Phantasien und Träume in diesen Regionen konnten ihm allerdings eben so wenig fremd bleiben, als die Richtung nach der Realität des Gemeinen in beiden Sphären. Aber Beides berührte ihn nur in seiner gegensätzlichen Bedeutung und konnte ihm nur in diesem Sinne zum Gegenstande der poetischen Behandlung und zur Befriedigung seines inneren Bedürfnisses nach der Entdeckung der in der Mitte dieser Gegensätze liegenden, unerschütterlichen Harmonie des Lebens dienen. Der unserer Anschauung zugeführte Eindruck von dieser ist auch der wesentliche Grund und Boden, auf welchem seine Dichtungen eine unwiderstehliche Wirkung auf uns ausüben. Ich muß es daher für eine vergebliche Hoffnung halten, daß diese Wirkung durch die neu gewonnene Bereicherung unserer Bühne an äußeren decorativen Mitteln erhöht oder selbst nur vollständig hervorgebracht werden könnte, wenn den Bedürfnissen der Zeit und den Gewohnheiten der Bühne die ungetrübte Anschauung der Harmonie des Lebens aufgeopfert werden sollte. Daß dieß in vielen Fällen bei einer eingreifenden Umarbeitung unvermeidlich ist, scheint mir nicht zweifelhaft. Dagegen kann ich es nicht für einen leeren Traum halten, daß es unserer Zeit nicht an Talenten fehlt, die, wenn auch nicht befähigt mit Shakspere zu wetteifern, dennoch im Stande sind, gleich ihm ihren Beruf nicht in der Be-

friedigung der von der Menge beanspruchten Bedürfnisse nach momentaner Blendung mit hohlen Effecten, sondern in der Vergegenwärtigung des inneren Lebenskerns der Zeit und der Nation in seinem Zusammenhang des Realen mit dem Reich ewiger Ideen zu suchen. Es sollte also jedem wahren dramatischen Talente, in seiner Begeisterung für Shakspere, mehr auf den, wenn auch schwierigen, Versuch ankommen, in diesem Sinne nach seinem Vorbilde schaffend, der Zeit und Nation genugzuthun, als in einem verstümmelten Juwel aus dem reichen Schatze des großen Dichters der an Originalschöpfungen verarmten Bühne ein Almosen von zweifelhaftem Werth zu reichen.

III.

Ein Sommernachtstraum. — Der Kaufmann von Venedig. — Wie es euch gefällt. — Was ihr wollt.

P. P.

Von diesem zweiten Abschnitt der poetischen Laufbahn Shakspere's bleibt uns noch die Mehrzahl seiner Comödien zur Betrachtung übrig. Lassen Sie uns mit dem „Sommernachtstraum", „dem Kaufmann von Venedig", „Wie es euch gefällt" und mit „Was ihr wollt" oder „der Heilige Dreikönige-Abend" beginnen.

Ich bin auf den Einwurf gefaßt, daß die erste dieser Comödien, „Ein Sommernachtstraum", vielleicht richtiger in die erste Periode gesetzt werden sollte. Ein bestimmtes Anhalten über ihre Entstehung haben wir nicht. Wir wissen nur aus der bekannten Erwähnung derselben von Francis Meres, daß sie im Jahre 1598 schon existirt haben müsse. Nun sind zwar einige Kritiker aus speciellen Gründen geneigt, ihre Entstehung in das Jahr 1590 zu setzen. Mit größerer Wahrscheinlichkeit hat man sich aber schon vorlängst auf die Stelle bezogen, in welcher Titania ihrem Gemahl Oberon vorwirft, daß durch den von ihm veranlaßten ehelichen Zwist die Erde von Unwettern und Mißwachs befallen worden sei (A. II. Sc. 1).

Ein solches Mangeljahr soll nach dem übereinstimmenden Zeugniß mehreren Chronisten im J. 1594 England schwer bedrückt haben. Hätte also der Dichter, wie es nicht unpassend scheint, darauf anspielen wollen, so würde der früheste Termin der Entstehung dieses Stückes in das Ende dieses oder den Anfang nächsten Jahres zu setzen sein. Auf diese Weise wäre ich denn ziemlich darüber entschuldigt, daß ich es an die Spitze der in dieser Periode fallenden Dramen setze, wenngleich es nur eben an der äußersten Grenze derselben steht. Wollte man nur nach Styl, Sprache und Versification urtheilen, so würde es sehr schwer sein, darin einen festen Anhaltepunkt zu finden. Nach der, ich möchte sagen, duftigen Färbung, in welcher diese Aeußerlichkeiten, dem Stoffe entsprechend, zum überwiegenden Theile gehalten sind, lassen sie nicht wohl die Vergleichung mit irgend einem anderen Stücke zu. Auch die vielen Reime, von denen Manche sich in alternirender Stellung finden, beweisen in dieser Hinsicht nichts und verhindern nur noch mehr das Nachzählen und Vergleichen der weiblichen Endungen mit anderen Stücken. Nur eine Kleinigkeit könnte mir, wenn man wollte, unter Bezugnahme auf eine im dritten Abschnitte des II. Buches vom ersten Bande aufgestellte Vermuthung, eingehalten werden, um auch mir die Verpflichtung zur Annahme, daß das Drama sicher vor 1595 entstanden sein müsse, zuzuschieben. Eine Aeußerung des Theseus (A. I. Sc. 1) steht in naher Beziehung zu einem im V. sowohl als LIV. Sonette ausgesprochenen Gedanken; und hätte ich Recht gehabt zu glauben, daß solche in der Empfindung ruhende Reminiscenzen an die Sonette sich fast nur in den vor jenem Jahre entstandenen Dramen finden, so müßte ich auch diesem Stücke dasselbe jugendliche Alter zuweisen. Ich könnte und dürfte mich gegen diese Anmuthung nicht sehr sträuben. Denn die dem Ganzen zu Grunde liegende Empfindungsweise scheint den Anschauungen eines jugendlichen

Dichtergeistes so sehr entsprechend, daß es schwer fällt das Gedicht einem Verfasser von 30 bis 31 Jahren zuzuschreiben. Der Zauber des geheimnißvollen Naturlebens, in dem sich übersinnliche Wesen von neckischer zwar, aber dennoch wohlwollender Art bewegen, umfängt uns mit unwiderstehlichem Reize jugendlicher Frische, und der Einfluß desselben auf die Leidenschaften der Menschen und ihre Verirrungen theilt sich auf ungezwungene Weise auch unseren Anschauungen mit. So liegt es denn nahe, daß wir uns mit dem Dichter in den fröhlichen Kinderglauben an eine farbenreiche Märchenwelt versetzt fühlen, welche nach allgemeiner Meinung dem gereifteren Mannesalter ferner zu stehn pflegt. Indessen liegt doch in dem reizenden Gemälde eine große Tiefe des Ernstes. Unbeschadet des Genusses an dem heiteren Scherze und der Hingebung an die märchenhaften Geheimnisse der grünen Waldnatur, und ohne aufdringliches Vordrängen von dem tiefsinnigen Ernst des Dichters gehn uns dennoch Anschauungen von der sinnreichsten Bedeutung für das menschliche Gemüths- und Seelenleben zu. Je mehr wir an der Ueberzeugung festhalten, daß Eindrücke dieser Art nicht in der berechnenden Reflexion oder Absicht des Dichters liegen, und je mehr wir ihre Quelle in Anschauungen, Betrachtungen und Erfahrungen suchen müssen, welche ihm erst im Laufe seines Lebens in den ausgedehntesten Kreisen unbewußt und allmälich zugegangen sein können, desto mehr müssen wir uns zu der Ansicht hinneigen, daß wir, ungeachtet der jugendlichen Frische in der Färbung des ganzen Gedichtes, das Product eines reiferen Alters vor uns haben. Wie sich diese Widersprüche zwanglos vereinigen, kann, wie ich hoffe, aus unserer gemeinsamen Detailbetrachtung dieser reizenden Dichtung hervorgehn. Sollte dennoch ein Zweifel über die natürliche Vereinigung des jugendlichen Uebermuthes und der Lust an ausgelassenen Scherzen mit den ernsten Anschauungen des gereiften Mannes übrig bleiben, so wird uns

in einer weit späteren Periode ein Beispiel derselben Verbindung in einer noch tiefsinnigeren Erscheinung denselben vollständig lösen.

Es liegt unglaublich nahe, nach der Frage zu greifen, ob dieses Drama von Haus aus für die öffentliche Bühne oder zur Aufführung auf einer Privatbühne bei einer gewissen Gelegenheit, wie bei einer Hochzeitsfeier, bestimmt sei. Für die letzte Meinung spricht zuviel, als daß sie sich mit dem an sich selbst unbegründeten Bedenken darüber, ob Shakspere sich überhaupt zur Abfassung einer Gelegenheitsdichtung dieser Art herbeigelassen habe, abweisen ließe. Auch daß das Drama für die Feier einer Vermählung zu lang sei, kann ich nach eigenen Erlebnissen ähnlicher, wenn auch von minder poetischer Art nicht für einen Anlaß zur entgegengesetzten Vermuthung ansehn. Nach der ganzen Anlage kommt es darauf an, daß die Hindernisse, welche der Verbindung zweier Liebespaare entgegenstehn, zur allseitigen Befriedigung auf die wunderbarste Weise beseitigt werden. Und wenngleich der zauberhafte Einfluß der Feenwelt auf die Verbindung des vornehmsten dritten Paares, das allerdings für den Hauptgegenstand der Feier gelten zu sollen scheint, keine unmittelbare Wirkung ausübt, so ist doch die Theilnahme von Oberon und Titania an der Vermählung des Herzogs Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta, bei der Begegnung des königlichen Feenpaares im Walde bei Athen, auf unzweifelhafte Weise ausgesprochen. Wir sollen sogar annehmen, daß die Aussicht auf diese Feier die Veranlassung ist, welche dasselbe, trotz des noch obwaltenden ehelichen Zerwürfnisses, unvermuthet zusammenkommen läßt. Ueber jeden Zweifel ist es endlich erhaben, daß die Scenen am Schluß des Stückes und der wunderbar schöne Elfensegen über die neuvermählten Paare nur dann seinen vollständigen Sinn hat, wenn er wirklich auf eine Vermählungsfeier bezogen werden kann. Man dürfte allenfalls nur den von Puck (oder

Droll) gesprochenen Epilog für einen Zusatz halten, der gemacht worden wäre, als das Drama nach seiner Aufführung in dem Hochzeitshause auf die öffentliche Bühne übergehn sollte.

Kann ich mich also nicht von der Ansicht trennen, dieses Märchendrama für ein Hochzeitsgedicht zu halten, so ist mir doch keine von den über die gefeierte Persönlichkeit aufgestellten Vermuthungen unbedingt annehmbar. Mein verewigter Freund Tieck gefiel sich in der Meinung, daß es der Vermählung von dem Grafen Southampton, als dem Gönner Shakspere's, gegolten habe. Dagegen spricht aber zweierlei. Wenn man auch, so viel ich mich entsinne, die Vermählung des Grafen Southampton mit Elisabeth Vernon nicht auf den Tag anzugeben vermag, so ist sie doch kaum vor der Mitte des J. 1598 erfolgt. Die Erwähnung dieses Stückes durch Francis Meres aber scheint vor diesen Termin gesetzt werden zu müssen. Ferner wurde diese Verbindung in der größten Heimlichkeit und wahrscheinlich auch sehr eilig begangen. Indem Dr. K. Elze*) alle, namentlich von Massey (Shakspere's Sonette) gemachten Versuche, die Widersprüche gegen diese Annahme zu beseitigen, als erfolglos und unhaltbar widerlegt, stellt er die Vermuthung auf, daß der Sommernachtstraum zur Vermählung des Grafen Essex mit der Wittwe des bekannten Sir Philipp Sidney gedichtet und aufgeführt worden sei. Sie war die einzige Tochter des Staatssecretair Sir Francis Walsingham und hatte ihren ersten Gemahl bei Gelegenheit seines Kriegszuges in die Niederlande unter Graf Leicester begleitet, auch denselben bis zu seinem am 17. Octbr. 1586 erfolgten Tode zu Arnheim nicht verlassen. Es scheint nicht unangemessen, den kriegerischen Grafen von Essex mit Theseus und seine Braut mit der Amazonenkönigin Hippolyta

*) Shakspere-Jahrbuch III. 1868 p. 150.

zusammenzustellen. Ueberhaupt ist der angezogene Aufsatz des gelehrten Dr. K. Elze auf dem Grunde einer erschöpfenden Durchforschung vieler darauf bezüglichen Documente und zeitgenössischer Zeugnisse mit großem Fleiß ausgearbeitet. Er würde daher zur Lösung der Frage kaum etwas zu wünschen übrig lassen, wenn nicht dennoch einige gewichtige Bedenken stehn blieben. Ich weiß vor Allem nicht, wie zwei thatsächlichen Widersprüchen wird zu begegnen sein. Die Dichtung und Aufführung dieses Drama's läßt offenbar einige Voraussicht und eine sehr feierliche Begehung des Vermählungsfestes voraussetzen. Ohne dieß würde die Abfassung desselben, da sie keineswegs den Character eines Impromtus, sondern den Stempel einer recht sorgfältigen Bearbeitung trägt, kaum denkbar sein. Das Ingenium Shakspere's noch so hoch angeschlagen, wird man nicht leicht glauben wollen, daß er ein solches Gedicht in wenigen Tagen — sit venia verbo — aus dem Aermel geschüttelt habe. Aber die Vermählung des Grafen von Essex ist, wie Dr. Elze selbst zugiebt, heimlich begangen worden. Nun ist es doch ein wesentliches Attribut jeder geheimen Ausführung, daß sie nicht allein im Momente selbst verborgen bleibt, sondern auch daß von ihrem Eintreten nur diejenigen, die unbedingt in das Geheimniß eingeweiht werden müssen, Kunde erhalten. Sollte nun auch Shakspere, als besonders Begünstigter, diesen Vorzug genossen haben und dadurch in den Stand gesetzt worden sein, die Dichtung zu entwerfen, so mußte sie doch auch einstudirt, es mußte also eine nicht geringe Anzahl von Personen in das Geheimniß gezogen werden. Denken wir uns ferner die Ausstattung der Privatbühne zu diesem Festspiele noch so einfach, so wird man doch die Nothwendigkeit eines gewissen Apparates nicht abläugnen können, eine Veranlassung mehr, an Vorbereitungen zu denken, welche mit einer heimlichen Vermählung unvereinbar sind. Dazu kommt, daß nach dem eigenen Zeugniß von Dr. K. Elze die

Vermählung der verwittweten Lady Sidney mit dem Grafen Essex kurz nach dem am 6. April 1590 erfolgten Tode ihres Vaters, des bekannten Staatssecretairs Sir Francis Walsingham, Statt gefunden haben soll. Wenn wir mit diesem Datum die am 22. Januar 1591 erfolgte Geburt des ältesten Kindes aus dieser Ehe zusammenhalten, so können wir das Hochzeitsfest schicklicher Weise nicht viel später als ungefähr 14 Tage nach diesem Trauerfall setzen. Wir müssen ferner bedenken, daß in der Regel Vermählungsfeste nicht, wie dieß im Sommernachtstraum fingirt ist, im Hause des Bräutigams, sondern in dem väterlichen Hause der Braut gefeiert zu werden pflegen. Wie sollten wir uns nun vorstellen, daß Lady Francis Sidney in so kurzer Frist nach dem Verlust ihres Vaters eine solche solenne Feier in ihrem väterlichen Hause habe anstellen können? Diese Bedenken sind durchaus nicht durch die in dem betreffenden Aufsatze*) zur Abwehr des Widerspruchs aufgestellten Vermuthungen zu entkräften. Selbst wenn man, unter Berufung auf die persönliche Stellung des Grafen von Essex, als eines Verwandten der Königin, annehmen wollte, er habe, gewissermaßen von seiner Prärogative als Prinz von Geblüte Gebrauch machend, die Vermählung in seinem Hause gefeiert, so würde immer noch die Trauer der Tochter um ihren jüngstverstorbenen Vater die Theilnahme derselben an einem so glänzenden Festspiele undenkbar machen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war vielleicht gerade dieses Zusammentreffen der Umstände eine der wesentlichsten Veranlassungen zu der geheimen Vollziehung der Vermählung, und dann lag um so mehr Grund vor, um überhaupt nicht an ein solches Festspiel, geschweige denn an die Ausdehnung der Vermählungsfeierlichkeiten auf vierzehn Tage zu denken, wie dieß im Sommernachtstraum angekündigt wird.

---

*) a. a. O. p. 161.

Ueberdieß handelt es sich bei diesem Drama allzudeutlich um drei gleichzeitige Vermählungen, als daß man die specielle Beziehung desselben für genügend erklärt erachten sollte, wenn nicht dieser sehr bestimmt betonte Umstand zugleich als zutreffend bezeichnet wird. Die bloße Vermuthung, daß ein ähnlicher Fall, wie bei der Hochzeit des Theseus, auch bei der des Grafen Essex eingetreten sei, reicht, meines Erachtens, dazu nicht aus, sowie denn überhaupt jede Hypothese über eine bisher noch völlig unermittelte oder im Allgemeinen kaum zu ermittelnde Thatsache unbefriedigend bleibt, wenn nicht alle einzelnen Umstände mindestens glaublich gemacht werden. Zudem fällt auch dieser Mangel mit dem der heimlichen Vermählung in eins zusammen; denn ist schon an sich selbst eine solche mißlich, so ist sie fast unvereinbar mit zwei anderen Hochzeiten, die doch auch geheim zu halten wären. Wir brauchen hiernach kaum noch von der Unwahrscheinlichkeit der schon in das Jahr 1590 zu setzenden Entstehung des Drama's zu sprechen. Ohne jene Vermuthung hat man keinen Grund mehr an dieser festzuhalten.

Wir werden uns also, meines Erachtens, auch in diesem wie in vielen andern mit dem Verständniß von Shakspere zusammenhängenden Fällen der Entsagung unterwerfen müssen, etwas, was wir mit aller Begierde zu ergründen wünschen, nicht mit Bestimmtheit nachweisen oder wissen zu können. Aber der Kreis der Entsagungen ist noch nicht mit dem Bekenntniß geschlossen, daß wir nicht wissen und ermitteln können, ob und zu welcher Hochzeitfeier dieses Zauberdrama gedichtet sei. Man will auch in einer Einzelnheit den Schleier des Geheimnisses von Shakspere's innerster Meinung gelüftet sehn. Die bekannte Stelle, wo Oberon seinem getreuen Droll (oder Puck) den Auftrag ertheilt, ihm eine Blume zu bringen, die, bei einer bestimmten Veranlassung von Cupido's Pfeile getroffen, aus Weiß in Purpurroth verwandelt worden und

deren Saft, auf das Auge eines Wesens geträufelt, die unwiderstehlichste Liebe zu dem unmittelbar darauf erblickten Gegenstande zu erwecken im Stande sei, diese reizende Stelle, von der glänzendsten Phantasie belebt, ist von Alters her für eine Anspielung auf die vergeblichen Versuche des Grafen Leicester, das Herz der Königin durch die blendenden Feste von Kenilworth im J. 1575 zu gewinnen, angesehn worden. Man hat viel hinüber und herüber gestritten, ob die schon früher erwähnte, von Th. Percy zuerst aufgebrachte Sage gegründet sei, daß der Knabe William Shakspere Augenzeuge jener glänzenden Feste gewesen und auf diese Jugenderinnerungen habe anspielen wollen. Aber erst im J. 1843 hat der Rev. N. J. Halpins die Shakspere-Society in ihren Publicationen mit der erschöpfenden Erklärung der tiefsinnigen, in dieser Stelle eingeschlossenen Allegorie beschenkt. — Also ziemlich zwei und ein halbes Jahrhundert ist das Geheimniß verschleiert gewesen und hat des Sehers geharrt, um der Welt kund zu werden. — Man muß die gelehrte Abhandlung gelesen haben, um den ergründenden Fleiß und Scharfsinn des ehrwürdigen Interpreten zu würdigen. Für des Grafen von Leicester Character ist es genug, wenn Camden an einer gewissen Stelle sagt, man müsse glauben, es sei in den Sternen geschrieben gewesen, daß ihm die Königin ihre Gunst unveränderlich zugewendet habe. Es ist also an sich selbst nichts Neues, daß dieser, nur durch seine körperliche Schönheit ausgezeichnete Mann, auch bei dem heftigsten Sturm auf das Herz der Königin während der berühmten Feste von Kenilworth nicht blos mit ihr, sondern auch mit zwei anderen Damen, der Gräfin Sheffield, auf der einen und der Gräfin Essex geb. Knolles auf der andern Seite, ein doppeltes Spiel gespielt habe. Aber Rev. N. J. Halpins weist aus diesem Bruchstück der skandalösen Chronik damaliger Zeiten nach, daß die berühmte Stelle genau auf diese Vorgänge zu deuten sei. Nun

wird der zwischen Mond und Erde schwebende Cupido Leicester selbst, die Erde ist die Gräfin Sheffield, und das von Cupido's Pfeil getroffene, ursprüngliche weiß und in Roth verwandelte Blümchen die Gräfin Lettice von Essex geb. Knolles; nur in Bezug auf die Königin schwankt die Allegorie zwischen der im Westen thronenden Vestalin und dem Monde selbst, in dessen keuschen Strahlen der Brand von Cupido's Pfeile gelöscht wird. Die Sache muß richtig sein, so meint wenigstens Rev. Halpins, denn Lily hatte in seinem Endymion eine ganz ähnliche Allegorie angebracht. Trotz der überzeugenden Ausführung, von der auch Dr. Elze soviel gebraucht, als zu seinen Zwecken dienlich ist, bestreiten dennoch die Kritiker bald in milderen bald in stärkeren Ausdrücken ihre Berechtigung. Am Ende soll die ganze Stelle gar keine positive Beziehung haben, auch Shakspere niemals in Kenilworth bei den dasigen Festen gewesen, und Alles nur ein freies Spiel seiner Phantasie sein.

Wenn Sie mich nun über meine ernste Meinung fragen, so muß ich vorerst bekennen: ich fürchte der neckische Puck, Robin good fellow hat mit dem Verfasser von der bisher besprochenen „Vision of Oberon“ seinen gewohnten Schabernack getrieben und dessen scharfsinnigem Geiste eingegeben, Shakspere eine Allegorie zuzutrauen, welche seiner einfachen und von solchen Marotten völlig emancipirten Phantasie durchaus fremd ist. Aber es ist nicht zu läugnen, daß die angezogenen Bilder von der auf dem Rücken eines Delphins sitzenden Sirene, ferner die aus ihren Bahnen schießenden Sterne und endlich die im Westen thronende Vestalin, an deren keuschem Busen der doppelt geschärfte Pfeil Cupido's abprallt, an die Vorgänge in Kenilworth unwillkürlich erinnern. Gascoigne erzählt, wie ich bezeugen kann, und Dugdale und Lanham sollen nach den von mir eingesehenen Citaten von einer Festvorstellung (a pageant) auf dem großen See hinter dem Schlosse von Kenilworth berichten, auf welche die Bilder

der Sirene und des Delphin, in dessen Körper eine Musikbande spielte, ungefähr passen. Ein bald nachher oder während dieser Erscheinung abgebranntes Feuerwerk kann den aus ihren Bahnen schießenden Sternen entsprechen, und es ist endlich unbezweifelt, daß Graf Leicester mit den verschwenderisch ausgestatteten Festen in Kenilworth seinen Zweck, die Königin als Gemahlin zu gewinnen, verfehlt hat, indem sie aus unbekannten Gründen vor Beendigung derselben und, wie man sagt, voller Verstimmung abgereist ist. So kann auch der sein Ziel verfehlende Pfeil Cupido's seine Bedeutung haben. Also es ist nicht unmöglich, daß die ganze Stelle eine Beziehung auf das Alles und den Zweck eines Compliments für die Königin hat. Es ist ferner nicht unmöglich, daß der elfjährige Knabe William Shakspere Augenzeuge jener Schaustellung gewesen ist und eine Erinnerung aus seiner Jugend hier angebracht hat. Aber für die Bekanntschaft mit dem Dichter Shakspere und das innere Verständniß seiner Dichtungen halte ich es weder für ersprießlich, nach einer minutiösen Auslegung der vermeintlichen Allegorie zu forschen, noch für nöthig, darüber zu streiten, ob die betreffende Stelle seine Anwesenheit bei den Festen beweist, oder ob er überhaupt nicht dort gewesen ist. Ueber den Widerspruch jener Anschauungsweise mit seiner gesammten poetischen Richtung brauche ich kaum noch etwas hinzuzufügen. Es scheint mir vollkommen hinreichend, anzunehmen, daß er die berühmte Schaustellung von Kenilworth und die allgemeine Bedeutung dieses Festes kannte, gleichviel ob er selbst gegenwärtig war oder davon gelesen und gehört hatte, und daß er daher die auf diese oder jene Weise ihm vertraut gewordenen Bilder nach dem Bedürfniß seiner Phantasie benutzte. Sollte aber auch in der That — trotz meinem Unglauben — eine spitzfindige Allegorie dieser Stelle zu Grunde liegen, so wird durch ihre scharfsinnige Auslegung der innere poetische Werth dieser zauberhaften

Dichtung nicht mehr und schlagender ans Licht gestellt, als ihn der seit Jahrhunderten ihr zufallende Beifall beweist. Auf welchem Boden der menschlichen unveränderlichen Natur dieser Beifall, trotz der sich immer noch hier und da erhebenden Widersprüche verschlossener Gemüther, unerschütterlich begründet ist, darüber werden Sie mir wohl noch einige Worte gestatten.

Alle Dichtungen Shakspere's leben und schweben in der ihm heimischen Atmosphäre des überaus heiteren, aber auch tiefsinnig-ernsten Altengland. Doch entsinne ich mich kaum einer, in welcher das poetische Schweben in dem Reich der Ideen und der Phantasie mit dem beschaulichen Leben im Gebiete des Realen und Wirklichen auf eine sinnreichere Weise verbunden wäre. Die Welt der Elfen und Feen war den Engländern schon vor Chaucer bekannt und vertraut. Dieser würde sonst, abgesehn von anderen Zeugnissen und Spuren, in den Canterbury-Tales zu Anfang der Erzählung „of the wife of Bath" nicht darüber klagen, daß sie unter dem Einfluß der Geistlichkeit verschwunden sei. In den gesammelten Ueberlieferungen über Robin good fellow, welche uns Halliwell in the publications of the Shakspere Society 1845 unter dem Titel: Illustrations of the fairy Mythology mittheilt, und welche, aus der Vorzeit Shakspere's herrührend, ihm vorgelegen haben sollen, ließen sich bei tieferem Eingehn Spuren eines sehr alten, vielleicht schon vorchristlichen Ursprungs entdecken. Doch wie dem auch sei, die heiteren Träume von übersinnlichen und liebenswürdig neckenden Wesen waren Altengland zu Shakspere's Zeit innig vertraut, und der Oberon in dem von Lord Berners um 1597 herausgegebenen, doch sicher schon früher bekannten Huon von Bordeaux konnte deshalb von R. Greene in „the Scotish Historie of James the fourth etc." als alter Bekannter eingeführt werden. Ob das kleine in Percy's Reliques aufbewahrte Gedicht „The

fairy Queen“ (Ser. III. Bk. II. Nr. 25) vor Shakspere entstanden sei, braucht kaum untersucht zu werden. Genug, daß die damalige Zeit von solchen Phantasmen voll war. Ließ sich doch der gelehrte Ben Jonson selbst herbei, in einer Ballade die tollen Streiche des lustigen Kobolds zu besingen, und wie der Geschmack an so heiter lustigen Bildern, trotz des pedantischen Widerspruchs von anderer Seite, noch über Shakspere's Zeit fortdauerte, daran habe ich unlängst bei Gelegenheit der Uebersetzung von Draiton's Nymphidia*) aus dem J. 1627 erinnert. Daß diese Phantasiegebilde mit allgemein germanischen — oder wie sie der Verfasser eines einschlagenden werthvollen Aufsatzes**) nicht unpassend nennt — pangermanischen Gebräuchen und Naturanschauungen genau zusammenhängen, kann ich Ihnen hier aus Rücksicht für Raum und Zeit nicht genauer nachweisen. Doch bedarf es dessen kaum, da auch in unseren heimischen Märchen überall die freundlichen Feen und neckischen Kobolde eine große Rolle spielen, und uns daher die Geisterwelt dieses Sommernachtstraums auf natürliche Weise nahe steht. Sollte es dennoch erforderlich sein, nachzuweisen, daß Shakspere's Dichtung in dieser Beziehung mit den altsächsischen Erinnerungen seiner heimathlichen Insel genau zusammenhängt, so könnte vielleicht ein Beitrag zu diesem Zwecke durch einen Blick auf die noch immer in den schottischen und wallisischen Grenzlanden Englands fortlebende Geisterwelt gegeben werden. Denn wie wir für unsere altdeutsche Sagenwelt aus dem höchsten Norden Europa's noch zuweilen Beiträge erhalten, weil sie sich dorthin vor den Einflüssen einer neuen Cultur geflüchtet und daselbst reiner erhalten hatten, so ist es auch theilweise der Fall, daß die altsächsischen Ueberlieferungen aus denselben

*) Shakspere-Jahrbuch IX. 1874. p. 107 ff.

**) Tschischwitz Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakspere's. Halle 1865 8.

Gründen in jenen Gegenden ihr Leben länger als in ihrem ursprünglichen Vaterlande fristeten.

Zugleich macht sich in diesem Gedichte der romanische Einfluß geltend. Denn Theseus und Hippolyta sammt ihrem Gefolge haben mit der griechischen Welt eben so wenig zu schaffen, wie dieselben Figuren in the Knights Tale von Chaucer. Sie gehören, wie Alles, was in diese griechische oder die altrömische Welt hineinspielt, der mittelalterlichen Romantik an. Das nach der classischen Gelehrsamkeit und Wissenschaft ihnen zukommende Costüm hat ihnen diese längst abgestreift. Ich läugne daher nicht, daß es mir einen unbehaglichen Eindruck macht, wenn ich diese Gestalten auf unserer Bühne in einer schwachen Nachahmung der antik-griechischen Gewandung auftreten sehe. Gerade in ihrer Ausstattung und Vergegenwärtigung verbindet der Dichter am unmittelbarsten die Welt seiner realen Gegenwart mit der der poetischen Ideen. Dieser Herzog Theseus ist mit seiner ganzen Umgebung, in der auch der Master of the revels nicht fehlt, das getreue Spiegelbild eines englischen Großen oder Fürsten. Mit Egeus, Lysander und Demetrius verkehrt er ungefähr in derselben patriarchalisch-fürstlichen Weise, wie ein Heinrich VIII. etwa mit seinen Kronvasallen verkehrt haben würde. Seine Drohungen gegen Hermia stehn ganz auf dem Boden der altenglischen Welt, wenngleich die in Aussicht gestellte Einsperrung in ein Kloster durch eine flüchtige Erinnerung an Diana's Altar der antiken Welt scheinbar näher gebracht wird. Auch die Erscheinung der Jagd ist mittelalterlich-romantisch, die Beschreibung der Hunde von spartanischer Race und der Widerhall ihres Gebells im Gebirge wie ein Glockengeläute, sowie der Jagdruf der Hörner entspricht der bei den Normannen von alter Zeit her üblichen Parforce-Jagd. Wenn ferner Lysander davon spricht, Hermia mit Helena im Walde bei dem üblichen Maifeste getroffen zu haben, so sollen wir uns ihn gewiß eben

so wenig wie Demetrius, nach der Absicht des Dichters, als einen Griechen denken. Kurz Alles, was zur Detailausstattung gehört, ist der Wirklichkeit aus Shakspere's Gegenwart entnommen; und den Handwerkern, die als clowns dienen, gehört nicht ein Knopf oder sonst ein geringfügiges Beiwerk ihres Costüms und ihrer Erscheinung, das nur im Entferntesten an die Antike erinnerte.

Alle diese Betrachtungen sind nur deshalb von Bedeutung, weil sie mit der poetischen Würdigung der ganzen Dichtung in innigster Beziehung stehn. Kein Drama Shakspere's trägt mehr das Gepräge eines unmittelbar aus der Phantasie des Dichters hervorgegangenen Lebensbildes, in keinem ist der harmonische Organismus der Erscheinung vollendeter durchgeführt. Wenn auch von einer ausgeführten Characteristik nicht die Rede sein soll und kann, so stellen sich doch alle handelnden Personen unsrer Imagination als abgerundete Individualitäten dar. Alle hängen mit den Aeußerlichkeiten nicht allein, sondern auch unter sich genau zusammen, sind aber auch durch die feinsten und sinnreichsten Schattirungen von einander geschieden. Sie stellen sich gewissermaßen gruppenweise dar, und doch spielen in den verschiedenen Gruppen ähnliche Empfindungen und Gemüthserregungen, nach dem Wesen der Mitglieder jeder Gruppe, ihre maßgebende Rolle. Der Liebeszwist zwischen Titania und Oberon ist verwandt mit dem durch Puck's Mißverständniß zwischen Hermia und Helena, sowie zwischen Lysander und Demetrius eintretenden Zerwürfniß. Wie fein und kindlich unschuldig ist aber der Streit zwischen dem königlichen Elfenpaar, wogegen der zwischen den gröberen Sterblichen in seiner Derbheit scharf absticht. Wiewohl verletzt von Oberons Mißachtung und wenn auch nicht frei von kindlicher Eifersucht, hat Titania dennoch mehr Klagen über das von ihrem Zwiste den Menschen erregte Mißgeschick als Vorwürfe gegen den Geliebten. Ich begreife

nicht, wie man hat finden können, daß diese wunderschöne Stelle zum Ganzen entbehrlich und nur geeignet sei, zum Anhalten für die Altersbestimmung des Stückes zu dienen. Nicht weniger bezeichnend ist Titania's Vertheidigung wegen ihrer Anhänglichkeit zu dem Kinde ihrer verstorbenen Freundin. Wie wenig kann sie von der Bitterkeit menschlicher Leidenschaft erfüllt sein, da sie nur in reizendem Scherze mit einer Erinnerung an die geliebte Freundin zu antworten weiß. In dem Gegensatze der sich vergessenden Leidenschaftlichkeit der schwärmerisch-sanfteren Helena und der reizbareren Hermia gegen diese Erscheinung möchte man an eine feine Absicht des Dichters glauben, müßte man nicht an der Ueberzeugung von einer instinctiv-poetischen Intention festhalten. Unter Anderem ist die Einzelnheit von höchst komischer Natur, wie Hermia über den vermeintlichen Vorwurf der Kleinheit zum höchsten Zorn gereizt wird, während die Elfen sich ihrer Kleinheit kindlich erfreuen, eine Einzelnheit ähnlich dem genialen Pinselstrich, durch den ein Maler seinem Bilde ein eigenthümliches Leben einhaucht. Es ist billig und angemessen, daß Theseus und Hippolyta sich mit edlem Wesen, erhaben über den Spielen der Elfen und der Leidenschaft der Sterblichen, in der kühleren Atmosphäre der vornehmeren Welt bewegen. Und doch weiß der Herzog Theseus, der seinen Unglauben an die Märchen der Elfen frei bekennt, das innere Wesen der Poesie zu schätzen, und dennoch erhebt er sich mit der edelsten Milde über das harte Urtheil, das von seiner Umgebung und selbst von Hippolyta gegen die rohen Huldigungen der Handwerker ausgesprochen wird. Die hierher gehörenden Reden von Theseus machen mir immer den Eindruck, als ob nicht blos die Großen der Erde davon lernen sollten, mit einsichtsvoller Duldung und Nachsicht auf die oft überaus ungeschickten Ovationen Untergebener herabzublicken, sondern auch die Kritik daran erinnert werden sollte, daß ihr eigentlicher Beruf nicht in dem

abweisenden Tadel, wohl aber in der Anerkennung des Guten und Preiswürdigen an einer, und sei es auch noch so unvollkommenen, Erscheinung bestehn solle. Daß die Rüpel nur auf sinnlich-scurrile Weise in den Zauberkreis mit hineingezogen, im Innern aber nicht davon berührt werden, ist nicht zum Nachtheil des harmonischen Organismus. Es wirkt vielmehr als Gegensatz in angemessener Weise auf unsere Imagination, indem wir fast dadurch zu der Anschauung kommen möchten, daß auch das Gemeinste und Trivialste auf Erden unter der Macht und dem Zauber des Wunders steht, ohne in seiner Stumpfheit eine Vorstellung davon zu haben. Unter allen Umständen ist es dem schöpferischen Ingenium gelungen, uns auf die anmuthigste Weise in das Reich der Wunder zu ziehn. Müssen wir auch über den Eselskopf Zettels herzlich lachen und die Freude des scherzhaften Puck an den Verirrungen der Liebenden theilen, so geht uns doch auch hier, wie in Liebes Leid und Lust und in Romeo und Julia das geistige Auge auf zur stillen Betrachtung der tiefen Geheimnisse des Gemüthes und insbesondere der Liebe als einer Begebenheit und Macht von unergründlich tiefer Bedeutung und Natur.

Von diesem reizenden Märchendrama unmittelbar auf den Kaufmann von Venedig überzugehen, würde leicht für unangemessen gelten dürfen, wenn man dasselbe seinem Character nach für völlig heterogen mit demselben halten dürfte. Wir werden indessen sehn, daß dieses Drama, wenn man es nicht überhaupt in die Classe der Märchendramen stellen darf — wozu L. Tieck sehr geneigt war — doch an das Reich derselben sehr nahe anstreift. Unter allen Umständen fällt seine Entstehung mit jenem nahe zusammen, mindestens gehört es in dieselbe Periode. Gleich dem Sommernachtstraum wird der Kaufmann von Venedig im J. 1598 von Francis Meres erwähnt. Doch fehlt es nicht an Veranlassungen zur Ver-

muthung seiner früheren Existenz. Delius*) führt dafür den Umstand an, daß in dem Stück eines unbekannten Verfassers „Wily Beguiled“ eine Stelle aus the Merchant of Venice nachgeahmt ist, und daß dieses Drama nach sicheren Zeugnissen vor 1596 gedichtet sein müsse. Auch findet sich in Henslowe's Tagebuch unterm 25. August 1594 unter dem Titel „the Venesyon comodey“ ein Stück, das als etwas Neues auf dem Theater zu Newington aufgeführt worden sei; und da um diese Zeit die Truppe des Lord Chamberlain wegen der Herstellungen am Blackfriars-Theater mit der des Lord Admiral zusammen oder abwechselnd spielte, darf man diese Comödie mit der von Shakspere für dieselbe halten. Ueberdieß hat es wahrscheinlich schon vor 1579 ein Stück von ähnlichem Inhalt gegeben, wie man aus einer Stelle in Steph. Gosson's School of Abuse — in demselben Jahre erschienen — schließen darf. Nur wird man aus dem dort erwähnten Titel „the Jew“ nicht schließen dürfen, daß the Merchant of Venice nur als die Ueberarbeitung eines älteren Stückes zu gelten habe. Die Sage von dem jüdischen grausamen Wucherer und dem Vertrage über sein Recht, dem verfallenen Schuldner ein Pfund Fleisch ausschneiden zu dürfen, wird allerdings schon in einer Ballade behandelt, welche Percy in seinen Reliques of anc. english poetry in der Reihe der auf Shakspere bezüglichen Gedichte unter dem Titel „Gernutus the Jew of Venice“ hat abdrucken lassen. Ist dieses Gedicht, wie man anzunehmen Grund hat, älter als Shakspere's Drama, so kann es ihm leicht theilweise zur Quelle gedient haben. Indessen finden sich die Quellen, aus welchen Shakspere schöpfte, weit sicherer theils in der „quarta giornata“ des Pecorone von Giovanni Fiorentino, theils in der 32. Geschichte der Gesta Romanorum.**) Jener entnahm er die

*) Shakspere's Werke 1872 I. 307.

**) Beides durch Collier abgedruckt in Shaksp. library Vol. II.

Hauptsache seines Stoffes und dieser entlehnte er die Erzählung von den Kästchen, welche er an die Stelle der im Pecorone enthaltenen anstößigen Bedingung zur Gewinnung der Schönen von Belmonte setzte.

Wiewohl ich schon vor nicht langer Zeit meine Ansichten über dieses Drama in einem eigens dazu bestimmten Aufsatze niedergelegt habe,*) so muß ich doch auch hier Manches davon wiederholen. Namentlich darf ich nicht übergehn, daß mir die Sprache in diesem Drama von einem großen Fortschritt des Dichters, im Verhältniß zu seiner früheren Periode, Zeugniß abzulegen scheint. Ich glaube vor Allem in der feinen und sinnreichen Vertheilung der Ausdrucksweise an die verschiedenen Personen, nach dem Bedürfniß ihrer Characterisirung, einen weit größeren Erfolg der Kunstfertigkeit Shakspere's als in früheren Stücken zu bemerken. Nur muß ich mich hier, wie schon oft vorher, dagegen verwahren, darin die Ausführung einer bewußten Absicht des Dichters sehn zu wollen. Vielmehr bin ich der Ansicht, daß die Färbung der Sprache von den verschiedenen Personen, die auch in der Versification ihre Eigenthümlichkeiten hat, mit der immer wieder anzunehmenden Macht der die Imagination des Dichters beherrschenden Erscheinung innig zusammenhängt. So wenig also — wie das in jenem Aufsatze ausführlicher behandelt ist — an einen in dem Drama auszuführenden Grundgedanken — gleichviel ob er auf eine practische Lebensanschauung hinausläuft oder in einem Sinnspruch zusammenzufassen ist — gedacht werden darf, eben so wenig wird davon die Rede sein dürfen, daß Shakspere die Sprache und Ausdrucksweise der

---

unter dem Titel The novels and stories which may have served as the foundation of Shakspere's play, „The merchant of Venice" und Delius giebt a. a. O. einen Auszug der Uebersetzung von der Novelle des Giov. Fiorentino.

*) Shaksp.-Jahrbuch VII. 1873. „Wie soll man Shakspere spielen?" IV.

einen oder anderen Person, gleichsam wie die einer Gliederpuppe nach akademischen Regeln umgelegte Gewandung, angepaßt habe. Gewiß ist es, daß uns das edle Wesen Portia's mit allen seinen Schattirungen der Leichtlebigkeit und geistreicher Behendigkeit, sowie der rein weiblichen Hingebung nicht blos an den höchsten Schwung der Gefühle, sondern auch an den Ernst und die Schwere der Pflicht aus ihrer Ausdrucksweise nicht minder als aus ihrem Handeln einleuchtet. Neben ihr steht als Gegensatz und gewissermaßen als der zur Hebung ihrer Lichterscheinung bestimmte, durchsichtige Schatten, die liebenswürdige Nerissa. Eben so zeichnen sich die Männer, wie Antonio in stillem und empfindungsreichem Ernste, Bassanio, von leichterem Blute und heitererem Wesen, in edler Haltung durch ihre Sprache wie ihr Benehmen vor den Untergeordneten aus, unter denen besonders Gratiano in hastiger doch witziger Ausdrucksweise auffällt. Alle handelnden Personen runden sich auf die ungezwungenste Weise so sehr zu blut- und lebensvollen Individualitäten ab, daß wir uns leicht dem Glauben an das Wunderbarste, was ihnen begegnet, hingeben. Und in dieser Beziehung ist die Gestalt Shylocks, gerade in ihrer scheinbaren Abnormität und dem schroffen Gegensatz gegen Alles, was um ihn lebt und handelt, nahezu die bewunderungswürdigste Erscheinung. Man hat, wie ich in dem gedachten Aufsatze schon besprochen, wohl den Zweifel erhoben, ob Shakspere dieses Bild einer scharf ausgeprägten jüdischen Individualität ohne eigene Anschauung eines leibhaftigen Musters habe erfinden und ausführen können; und da man nach dem schon seit Jahrhunderten bestehenden Gesetz, das keinem Juden in England zu verkehren und zu weilen gestattete, dieß für unmöglich hält, ist daran die schon sonst aufgeworfene Frage geknüpft und von Dr. Elze mit gewohntem Scharfsinn und Forscherfleiß erörtert worden, ob Shakspere in Italien gewesen und ihm in Venedig selbst das Vorbild

seiner Schilderung zugekommen sei. Ohne daß ich im Stande wäre, den von Dr. Elze beigebrachten Gründen einen Widerspruch entgegenzusetzen, wird es mir dennoch schwer, mich durch dieselben für völlig überzeugt zu halten. Ich glaube vielmehr, daß wir auch hier der immer wiederkehrenden Räthselfrage gegenüberstehen, wie weit wir die Grenzen des intuitiven Erfindungsvermögens Shakspere's ausdehnen dürfen, und wie weit es uns vergönnt ist, die materiellen Basen seiner Schöpfungen zu entdecken und nachzuweisen. Dagegen bleibt immer so viel gewiß, daß wir bei natürlicher Hingebung an die von ihm ausgeführten Gemälde und Einzelbilder von dem Eindruck eines Erlebnisses ergriffen werden. Das ist auch der Punkt, auf den ich mit den bisherigen Auslassungen zu kommen wünschte. Denn dieser Eindruck würde eben nicht möglich sein, wenn nicht das Ideale, ja sogar das phantastisch Märchenhafte mit der Realität des Lebens so innig verknüpft und verschmolzen wäre, wie es in diesem Drama der Fall ist. Ich kann begreifen, daß von dem exclusiv-realen Standpunkte aus die Möglichkeit der Hauptmomente, worauf die ganze Begebenheit beruht, in Zweifel gezogen wird. Die kaum motivirte Freundschaft Antonio's zu Bassanio, der Handel um ein Pfund Fleisch für eine verfallene Schuld, der Leichtsinn des Kaufmanns, ihn einzugehn, eben so wie die Caprice des Juden ihn vorzuschlagen, kann von diesem Standpunkte aus unglaublich genannt werden. Der außerordentliche Reichthum Portia's, die seltsame Grille des verstorbenen Vaters, die Wahl ihres künftigen Gemahls an den Zufall zu knüpfen, daß ihr Freier unter drei Kästchen das richtige wählt, und die günstige Laune des Glück, daß sie gerade dadurch von vielen lästigen und sogar widerwärtigen Freiern befreit und dem Gegenstande ihrer stillen Neigung zu überschwänglichem Glücke verbunden wird, Sie werden nicht abläugnen können, daß das Alles in das Bereich des Märchenhaften gehört. Wer wird

endlich behaupten wollen, daß die Entscheidung des Rechtshandels auf dem realen Boden des Wahrscheinlichen und Glaubhaften stände? Gegen solche Einwürfe wird man kaum einwenden dürfen, daß in dem vorhergehenden Stücke die Anforderungen an unseren Glauben noch weit stärker seien und daß die allgemeine Welt sich dennoch nicht entbrechen könne, sich den fabelhaften Gestalten und Verwickelungen des Sommernachtstraums hinzugeben. Denn man würde mit einigem Recht dagegen erwiedern, daß es sich hier um die Annahme von Begebenheiten in der wirklichen Welt, dort aber um Gegenstände handle, die nicht als materiell-wahr, sondern nur nach stillschweigender Convention für denkbare Bilder der Phantasie angenommen werden sollen.

Trotz dem Allen wird selbst der nüchternste Beschauer sich nicht der Theilnahme an dem Gemälde erwehren können. Und wäre es auch wider Willen, so wird er dennoch, auch ohne Prüfung der vergegenwärtigten Handlung von dem Standpunkte eines strengen Sittenrichters, mit den Personen die freudigen, schmerzlichen und heiteren Empfindungen theilen, mit einem Worte er wird mit ihnen leben müssen. Und es bedarf zur Beschwichtigung des materiellen Unglaubens nur der unbehinderten Freiheit des unwiderstehlich ergriffenen Gemüthes, um dem Dichter zu gestatten, daß er uns Vieles vorführt, was in dem weiten Raume der Wirklichkeit möglich und seiner Anschauung zugänglich ist, ohne daß es sich dem an das Materielle gefesselten Auge willig darstellt. Aber es ist auch zugleich damit bedingt, daß die handelnden und leidenden Individuen in ihrem Innern dazu angethan sind, in die seltsamen Verknüpfungen der Begebenheiten glaublicher Weise verwickelt zu werden. Nach meinem Dafürhalten konnte der Dichter selbst nicht leicht ein schlagenderes Zeugniß von seiner eigenen Anschauung der ganzen Begebenheit in einem phantastisch märchenhaften Lichte ablegen, als durch

den Schluß des Ganzen. Denn dieser letzte Act, der hier und da schon für unnöthig gehalten worden, ist ein so feines und sinnreiches Gemisch von realer Wirklichkeit und märchenhaftem Wesen, daß wir ihm ungefähr dieselbe Bedeutung einräumen könnten, wie dem kurzen Epilog Puck's im Sommernachtstraum.

Es kommt also immer darauf an, daß wir durch den harmonischen Organismus der Dichtung, d. h. durch den nothwendigen Zusammenhang der Gegensätze der äußeren mit denen der inneren Gemüthswelt befangen, und in die gläubige Anschauung von etwas hineingezogen werden, was unter anderen Bedingungen unserer gläubigen Annahme widerstreben würde. Nur das ist noch hinzuzufügen, daß man gerade diesen harmonischen Organismus stören würde, wenn man der vor Kurzem aufgekommenen Ansicht, nach welcher Shylock für eine komische Erscheinung genommen werden soll, folgen wollte. In dem mehrfach gedachten Aufsatze habe ich zur Widerlegung dieser Ansicht schon genug gesagt, um Sie mit der Wiederholung desselben lange aufzuhalten. Hier brauche ich nur daran zu erinnern, daß gerade der fast tragische Ernst dieser Erscheinung in doppelter Hinsicht unentbehrlich ist. Nicht blos, daß sie deshalb einen nothwendigen Gegensatz bildet, weil sie in ihrer inneren wie äußeren Individualität von allen den Bedingungen und Fäden losgelöst ist, welche die Gemüther und die Empfindungen der übrigen Personen mit der äußeren Welt verbinden. Es ist auch nothwendig, daß die ihm gegenüberstehenden Individuen diese Persönlichkeit nicht blos für eine burleske, sondern für eine in ihrem Ernst furchtbare Erscheinung halten, weil im entgegengesetzten Falle die ganze Situation, nach ihren inneren und äußeren Attributen, eine ganz andere werden würde. Denn nicht blos das würde bedeutungslos werden, daß Antonio sowohl als Bassanio von vorn herein sich über die Gefahr

des ausgestellten Scheines mit der Begierde nach der Erfüllung ihrer abenteuerlichen Wünsche leichtsinnig verblenden; und doch ist das zu der ganzen Situation eben so unentbehrlich, wie die Ueberraschung Bassanio's und Portia's bei der Nachricht von Antonio's dringender Gefahr. Daß auch der abenteuerliche Richterspruch und der Triumph von Portia's glänzendem Verstande, sowie von ihrer tiefsinnigen Milde ganz wegfallen müßte oder keinen Sinn haben würde, wenn Shylock nur für eine komische Figur zu gelten hätte, bedarf kaum der Erinnerung.

Sie sehn, daß ich im Grunde nur von dem Eindruck der Erscheinung mit möglichster Bemühung, den Standpunkt des Dichters einzunehmen, gesprochen, dagegen aber die ethische Bedeutung des Drama's ganz unbeachtet gelassen habe. Wer dessen bedarf, wird dieselbe durch die unbefangene Hingebung selbst besser und leichter finden, als durch meine Ausdeutungen, zumal da auch hier wie bei allen Schöpfungen Shakspere's die individuelle Anschauung derselben immer so weit entscheidend sein darf, daß sie sich nicht willkürlich von der leitenden Hand des Dichters loslöst. Uebrigens glaube ich darüber in dem mehrgedachten Aufsatze meine Ansichten offen genug dargelegt zu haben und hier nur darauf verweisen zu dürfen.

Ist es für gegründet anzusehen, daß die Comödie, As you like it (Wie es euch gefällt) schon 1600 in die Buchhändler-Register eingetragen, wiewohl nicht veröffentlicht worden ist, so bin ich genügend gerechtfertigt, ihre Entstehung zwischen den Jahren 1598 und 1600 zu suchen und sie in der mittleren Periode von Shakspere's Laufbahn zu besprechen. Ich weiß nicht, ob eine Anecdote, deren Quelle mir nicht erinnerlich ist, einigen Glauben verdiene. Wäre es der Fall, so könnte sie möglicher Weise als fernerer Anhaltepunkt zur Altersbestimmung dieses Stückes dienen. Ich habe nämlich erzählen hören, kurz vor der Abfassung dieses Stückes sei ein

Drama von Ben Jonson mißfällig aufgenommen worden, und das habe Shakspere bewogen, als er mit diesem Stücke auftrat, ihm den Titel „As you like it“ zu geben. Wir könnten ihm darnach eine doppelte Bedeutung unterlegen, indem wir ihn entweder so verständen, daß es in dem Belieben des Beschauers stehe, einen Namen dafür zu finden, und daß wir annähmen, der Dichter habe sich auf Gnade und Ungnade dem Beifall oder der Mißgunst des Publicums übergeben wollen. In jenem Falle ist es nicht unmöglich, daß ein launiger Spott auf die damals üblichen überaus langen Titel der Dramen darin läge. Denn allerdings kann man es oft nicht ohne eine Anwandlung des Lachens lesen, wenn in solchen Ueberschriften die Hauptsache der Fabel schon erzählt und dadurch der Versuch gemacht wird, auf die Neugierde des Publicums eine Anziehungskraft auszuüben, während doch zuweilen der Reiz der Ueberraschung Schaden leidet. Unter allen Umständen kann man diesem Gebrauch nicht den Schein der marktschreierischen Prahlerei absprechen; und daß eine solche mit Shakspere's anspruchslosem Wesen nicht übereinstimmend war, bedarf wohl kaum einer weiteren Ausführung. Nach der letzten Annahme kann es nicht für unwahrscheinlich gelten, daß Shakspere bei der Abfassung dieser lustigen und dennoch überaus tiefsinnigen Schöpfung die Absicht gehabt habe, unbekümmert um Beifall oder Mißfallen des Publicums, seiner Laune den Zügel frei schießen zu lassen. Wir werden, wie ich denke, in der Folge sehn, ob diese Vermuthung in dem ganzen Wesen der Dichtung nicht einige Berechtigung finde. Allerdings würde damit die Entstehung dieses Stückes in dieser mittleren Periode an Wahrscheinlichkeit gewinnen. Denn wir werden uns bald davon überzeugen, daß der Dichter während dieser fünf bis sechs Jahre in der Atmosphäre einer poetisch-phantastischen Behaglichkeit geathmet und geschaffen hat, von welcher in einer späteren Periode ein

großer Theil des farbig-reizenden Hauches abgestreift zu sein scheint.

Ueber seine Quelle zu dieser Schöpfung können wir nicht im Mindesten zweifelhaft sein. Wie wir aus P. Colliers dankenswerther Mittheilung in Shaksp. library Vol. I. ersehn, diente ihm zu diesem Zweck Thomas Lodge's Rosalynde oder Euphues golden Legacie found after his death in his Cell at Silexedra, ein kleiner Schäferroman, der nach seinem ersten Erscheinen im J. 1590 bei dem Lesepublicum sehr in Gunst gestanden zu haben scheint, da er in kurzer Zeit mehrere Wiederabdrücke (1592, 1598) erlebte. Ich halte es für eine besondere Gunst des Schicksals, daß uns hier eine Quelle aus dem Bereich der specifisch englischen Romantik aus Shakspere's Zeit vorliegt, während, abgesehn von den im Zusammenhang mit seinen Schöpfungen stehenden dramatischen Vorarbeiten, wir bisher uns nur an Quellen zu halten hatten, welche, wenn auch ins Englische nach Sprache und Anschauung übertragen, doch ihrem inneren Wesen nach der italienischen oder spanischen, also romanischen Romantik angehörten. Der Eindruck von Shakspere's innigem Zusammenhang mit nationalen Anschauungen seiner Zeit und seines Vaterlandes würde dadurch in gleichem Maße, wie bei seinen Historien, und noch mehr erhöht werden, wenn nicht auch diese Quelle ihrer Conception nach mit einem Fuße auf dem Boden der von außen her einwirkenden Renaissance-Literatur stände. Indessen ist es doch von Werth zu beobachten, wie der Verfasser derselben den, allerdings nicht aus rein germanischer Wurzel emporgewachsenen, Schäferroman als Engländer des buntgefärbten sechzehnten Jahrhunderts behandelt. Sie werden schon daraus abnehmen, daß ich mit Steevens Meinung, nach welcher diese Rosalynde von Th. Lodge als werthlos bezeichnet wird, nicht übereinstimmen kann. Ich halte es eben, wie Sie wissen, für ungerecht und unkritisch, den Maßstab des Urtheils nur in dem

Standpunkt der eigenen, zeitgemäßen Empfindung zu suchen, und glaube verlangen zu dürfen, daß vor Allem diejenigen Momente gewürdigt werden, wodurch der betreffende Verfasser nach dem Standpunkte seiner Zeit nicht blos in den Augen der Gegenwart entschuldigt, sondern auch bis zur belobenden Anerkennung gerechtfertigt wird. Dazu findet sich in der Schöpfung Thomas Lodge's, im Vergleich derselben mit anderen gleichzeitigen Dichtungen ähnlicher Art, genügende Veranlassung. Wenn aber die Behandlung desselben Stoffes in einer anderen poetischeren Weise neben der ursprünglichen Arbeit vor uns liegt, so folgt daraus nicht die Werthlosigkeit des Originals. Vielmehr wird uns durch Shakspere's dramatisches Poem und seine getreue Anlehnung an jenes nur von Neuem die Wahrnehmung zugeführt, wie er Alles, was ihm seine Zeit bot, zu verwerthen und zugleich zu veredeln wußte, weil er eben, ohne eine exceptionelle Stellung in seiner Zeit einzunehmen, dennoch selbst über die Besseren seiner Gegenwart hoch emporragte. So ist es unter Anderem an sich selbst als Vorzug sowohl, wie als ein Fortschritt in seiner Entwickelung zu betrachten, daß er sich von dem euphuistischen Schwulst seines Vorbildes völlig frei machte. Ich zweifle nicht, daß die breiten, mit allen möglichen Metaphern und Bildern aus der Mythologie und anderen Sphären ausgeschmückten Betrachtungen der handelnden Personen im Romane von Th. Lodge auch in Shakspere Anschauungen von Belang für seine dramatische Schöpfung erweckt haben können. Er mag immerhin aus den eingemischten Hymnen, Eclogen, Sonetten und Liedern des Originals von verschiedenem Werth Manches bewußt oder unbewußt für die Gestaltung der Erscheinung gelernt haben, welche sich seiner Phantasie zur dramatischen Vergegenwärtigung anbot. Aber indem er sich in einem höheren Kreise der poetischen Atmosphäre seiner Zeit bewegte, schuf er, trotz der Treue an dem geschichtlichen Verlauf und selbst an der persönlichen Erscheinung

der in die Begebenheiten verwickelten Gestalten seiner Quelle, dennoch ein selbständiges Original von höherem poetischen Werthe. Wir können vielleicht noch einen Schritt weiter gehn, indem wir annehmen, er habe sich fast mit der Willkür poetischen Uebermuthes über die Schwächen seiner Zeit so gut, wie über die seiner Quelle erhoben. Mindestens liegt unverkennbar in der ganzen Dichtung der Character der Ironie über Vieles aus seiner Gegenwart. Wir stoßen häufig auf humoristische Auslassungen, die uns blos unter Bekanntschaft mit Gebräuchen, Neigungen und Verirrungen damaliger Zeit verständlich werden und kaum zur Förderung der Handlung zu dienen scheinen. Selbst diese enthält Einiges, dessen organischer Zusammenhang mit dem Ganzen nicht auf den ersten Blick einleuchtet. Man kann überhaupt zuweilen Fragen und Bedenken über die Bedeutung des Ganzen oder seinen Werth als Comödie hören. In jener Beziehung möchte man wohl sogar nach einer Tendenz fragen und an dieser wie an der zu losen, ja sogar etwas launenhaften Verbindung der Handlung Anstoß nehmen. Auf keinen Fall wird es gelingen einen Grundgedanken zu entdecken, der, in wenige Worte oder einen Sinnspruch zusammengefaßt, dem ganzen Gedicht mit Befriedigung unterzulegen wäre.

Allerdings schwebt, wie es scheint, die ganze Erscheinung in einer so duftigen Atmosphäre, daß man überall verführt wird, an eine launige übermüthige Stimmung des Dichters zu denken. Demungeachtet hat dieses Drama alle Attribute einer guten Comödie, man möchte es sogar ein Lustspiel in engster Bedeutung des Wortes nennen. Es steht vor allem Andern in allen seinen Einzelnheiten auf dem Boden der schroffsten Gegensätze des Lebens, und die widersprechenden Berührungen derselben spielen sich in der komischsten und belustigendsten Weise bis zu ihrer Versöhnung vor unseren Augen ab. Doch so tiefsinnig auch die heitere Dichtung ihrem innersten Wesen nach erscheinen kann, so sind dennoch diese, immerhin

bedeutungsschweren, Gegensätze nicht mit dem strengen Ernst des Weltweisen noch mit der nüchternen Klarheit des Welterfahrenen aufgefaßt und dargestellt. Sie bieten sich uns vielmehr in derselben ergötzlichen Weise dar, in welcher sie der Spiegel von der Phantasie des Dichters aufgenommen hat, indem er mit olympischer Heiterkeit in dem Reiche der Ideen schweben, spielen, lachen und singen kann, ohne daß ihm der tiefe Ernst der Wirklichkeit mit allen seinen Consequenzen verborgen bliebe. Mit anderen Worten, ich glaube, das Ganze ist als ein märchenhaftes Gemälde zu betrachten, das aber dennoch die tiefsinnigsten Wahrheiten des realen Lebens in sich schließt.

Vor allem Andern müssen wir uns, meines Erachtens, von jeder Vorstellung einer positiven Heimath der Begebenheit frei machen. Wenn gleich der Ardenner Wald als Ort der Handlung bezeichnet ist, so kann es doch niemals dem Dichter beigekommen sein, nur gerade an das Waldgebirge zu denken, das wir unter diesem Namen auf der Landkarte finden, oder sich und uns vorstellen zu wollen, daß die abenteuerlichen Begebenheiten seiner Schilderung gerade dort vorgefallen sein müßten. Es ist daher fast eben so belustigend wie Vieles in dem Gedichte selbst, wenn wir gegen ihn den Vorwurf erheben sehn, daß er im Ardennerwald Palmen und Olivenbäume wachsen oder eine hungrige Löwin hausen läßt. Wer dieses Detail seiner mangelhaften Schulbildung oder überhaupt seiner bemitleidenswerthen Ignoranz als eine grobe Incorrectheit zum Vorwurf macht, sollte lieber sogleich die Quelle des Dichters anklagen. Denn der auf der großen Landesuniversität zu Oxford gebildete Thomas Lodge erzählt uns selbst von Citronen und Myrthenbäumen im Ardennerwald, sowie von einem grimmigen Löwen, der auf Olivers Erwachen lauert, um ihn zu zerreißen, und von Orlando tapfer überwältigt wird.

Die gesammten Begebenheiten und Verwickelungen bedürfen überhaupt nicht eines materiell festgestellten Ortes. Es ist

völlig gleichgültig, wo der Hof des Herzogs Friedrich liegt, der seinen Bruder des Herzogthums beraubt hat, oder welches die Heimath des sogenannten Grafen Oliver de Bois ist, der ebenfalls seinen jüngeren Bruder auf eine schimpfliche Weise unterdrückt. Die Erinnerungen an Frankreich stehn in derselben Bedeutung, wie die an Griechenland im Sommernachtstraum. Wohin Rosalinde und Celia fliehn, wo der verbannte Herzog sein sorglos behagliches Leben führt, in welcher Gegend der Erde die beiden Mädchen, als Schäfer und Schäferin verkleidet, ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben, Orlando begegnen, und kurz die gesammte Oertlichkeit der märchenhaft-abenteuerlichen Begebenheiten aufzusuchen und mit einem Namen zu belegen, ist völlig müßig. Es handelt sich nur darum, daß wir uns dieselbe in Verbindung und Uebereinstimmung mit den Gegenständen unserer Theilnahme so phantastisch-reizend vorstellen, als es unsere Phantasie vermag. Aber dennoch können Sie mir die Frage entgegenstellen wollen, ob ich mich über alle Unwahrscheinlichkeiten, die in der Sache liegen, hinwegsetzen könne, ohne daß diese meiner Theilnahme den geringsten Eintrag thäten. Sei es darum, daß wir die Flucht der beiden jungen Mädchen und die Verkleidung Rosalindens in einen Pagen gläubig annehmen müssen. An solchen Verkleidungen eines jungen und schönen Mädchen ist überhaupt die mittelalterliche Romantik reich, und das englische Publicum scheint daran großen Gefallen gefunden zu haben, da sich dieser Erfindung nicht blos Shakspere, sondern auch Mancher seiner Nachfolger wiederholt bediente. Aber ist es denn wahrscheinlich, daß der nach Rosalinde seufzende Orlando weder Celia in ihrer Schäferkleidung noch Rosalinde unter der Gestalt des Jünglings Ganimed erkennt? Daß er seine poetischen Liebesklagen den Bäumen in der grünen Wildniß anhängt oder in die Rinde eingräbt, wird ebenfalls manchem nüchternen Kopfe nicht einleuchten. Indessen der

Dichter kann sich mit Ariost entschuldigen, der in noch auffallenderer Weise uns Aehnliches von Angelica und Medoro erzählt, was ihm denn auch für den Ausbruch der Raserei von Roland zum Motiv dient. Schwerer scheint es dagegen, über das Bedenken hinwegzukommen, daß Orlando durch die schalkhafte Erfindung Rosalindens, ihr unter ihrer angenommenen Gestalt als Ganimed, an der Stelle der Geliebten, zu huldigen, keine Ahnung von ihrer leibhaftigen Gegenwart bekommt. Auch das möchte man fragen, warum Rosalinde, nachdem sie von der Nähe des vertriebenen Herzogs, ihres Vaters, Kunde erhalten, nicht ungesäumt zu ihm eilt. Ist nicht endlich die Entsagung des Herzogs Friedrich auf seinen usurpirten Besitz und die Wiedereinsetzung des Verbannten zu wenig motivirt?

Könnten diese Einwürfe, Bedenken und Fragen ernstlich gemeint sein, so würde sich gegen ihre Berechtigung nicht viel sagen lassen. Aber daß sie überhaupt keinen ernsthaften Character haben können, liegt schon in dem tiefbegründeten Bedürfniß der gesammten Menschheit, sich von dem Druck der materiellen Welt und ihren beschwerenden Forderungen zeitweilig im Reich der Fabeln und Märchen, wo allerdings der gemeine Maßstab der materiellen Wahrscheinlichkeit keine Geltung mehr hat, vergnüglich zu erholen. Es lag eben dem Dichter im Sinn, uns ein Spiel der Lust und den Anlaß zu freudig heiterer Unterhaltung, keineswegs aber den zum Nachdenken und Grübeln zu geben. Aber dennoch ist er in diesem reizenden Gedicht weit mehr Realist, als es auf den ersten Anblick scheint. Ich möchte fast glauben, manche jener Bedenken und Fragen würden gar nicht erhoben werden, wenn nicht selbst der nüchterne Beschauer oder Leser durch die der Wirklichkeit entsprechende Individualität der vorgeführten Personen von vorn herein zu unwillkürlicher, vielleicht nur halbbewußter Theilnahme hingerissen würde. Wo sie auch leben und heimisch sein mögen, so sind doch Oliver und Orlando mit allen ihren Empfin-

bungen reale Erscheinungen. Die ächt mädchenhafte Freundschaft zwischen Celia und Rosalinde, die Entstehung der Neigung zwischen dieser und Orlando sind Gemüthsbewegungen, bei denen wir uns lebende Personen der Realität vorstellen müssen. Es sind sogar Empfindungen, welche uns die Einen und die Andern unter einem liebenswerthen Lichte erscheinen lassen. Und sehn wir nun in Rosalindens Gemüth ihre Liebe zu dem, ohnedieß unsere Theilnahme gewinnenden, Orlando sich mit schalkhaftem Uebermuth auf der einen, und jungfräulicher Zartheit auf der andern Seite verbinden, sehn wir, wie die schwesterlich-liebevolle Theilnahme Celia's im Gegensatz gegen die harten Gesinnungen des Vaters ihrer Freundin Alles aufgeopfert, so wüßte ich nicht, wie wir uns der Vorstellung von reizenden Geschöpfen enthalten sollten, denen unsere Phantasie ohne unser Wollen und Bedenken reale Gestalten zu geben versucht wird. Selbst die Empfindung der Rührung wird uns bei aller erheiternden Freude an diesem Lebensbilde nicht fehlen können. Es ist mir fast wie ein Traum, daß ich in einer realistischen Betrachtung Shakspere's gelesen habe, er sei zur Schilderung des eigentlich Rührenden nicht befähigt. Die Empfindelei, die durch gewaltsame Pressung auf unser Gemüth im Grunde mehr auf unsere Thränendrüsen als auf dieses wirkt, ist ihm allerdings fremd. Dagegen hat er mehr als ein anderer Dichter diejenige Wirkung in seiner Gewalt, welche unser Gemüth, selbst in den Momenten des wohlthuenden Eindrucks, durch die Anschauung der dicht neben einander liegenden Gegensätze des Scherzes und Ernstes, der Freude und Trauer oder des bittern Schmerzes und des süßesten Genusses in seinen innersten Tiefen ergreift. Und so ist es auch hier der Fall, indem er uns diese Gegensätze im Inneren der handelnden Personen, wie in ihren äußeren Erlebnissen und Handlungen, versinnlicht. Um wie viel weniger würde uns die Treue des alten Adam gegen den unterdrückten

Sohn seines verstorbenen Gebieters rühren, wenn sie nicht den schroffsten Gegensatz bildete gegen die Häßlichkeit der Gesinnungen und Handlungsweise von dem herzlosen Bruder.

Aber, wie wir uns auch die Vorgänge in des Dichters Imagination erklären mögen, es mußte ihm dennoch poetisches Bedürfniß sein, in den zu Lodge's Roman hinzugedichteten Figuren des Lord Jaques und des Narren Touchstone den Gegensatz der materiellen Realität gegen die ideale Märchenwelt noch mehr hervorzuheben. Ich weiß nicht, ob ich den Dichter richtig verstehe, indem ich in der Melancholie des Lord Jaques die in der Welt häufig vorkommende Gemüthsrichtung zu erkennen meine, welche sich den zunächst liegenden Freuden und Genüssen des Lebens verschließt, und von diesem Standpunkte aus eben so leicht alles Poetische als Narrheit geringschätzt, wie mit der Realität unversöhnlich hadert. Solche Naturen verirren sich um so mehr, als sie mit Verstand und Witz begabt sind. Es ist daher natürlich, daß der wegen dieser Eigenschaften vom verbannten Herzoge geliebte Jaques für die Behaglichkeit der Entsagung in einer grünen Waldeinsamkeit keinen Sinn, sondern nur Spott hat, sich lieber an den Narren von Profession als an den Schwärmer Orlando anschließt und den Herzog verläßt, sobald er in seinen Glücksstand zurückkehrt. Was aber den Narren Touchstone betrifft, so scheint er mir der Gegensatz der romantischen Excentricität in einer anderen Beziehung zu sein. Er repräsentirt den Genossen der ritterlich romantischen Personen, der nur mit dem Firniß der Form nach überzogen ist, seiner Natur nach aber in der gemeinen Sphäre bleibt. Daher sein Katechismus über die Cavalier-Ehre, ein witziges Pasquill auf cavalierartige Thorheiten aus der Zeit von Shakspere, daher ferner seine Verheirathung mit einer gemeinen Bauerndirne, der er einbildet, mit dieser Verbindung den Rang und die Rechte einer Cavaliersfrau zu gewinnen. Man kann glauben, er sei

von dem Wahne besessen, weil seine Herrschaft romantisch schwärmt und darin ihr Glück findet, so müsse auch er einen Schäferroman spielen.

Sie sehn daraus, daß mir auch aus diesem wunderlichen Spiele der Laune ein harmonischer Organismus der poetischen Erscheinung anschaulich wird, wohlverstanden aber ein Organismus, der mit der vorausberechnenden Reflexion des Dichters nichts zu thun hat, sondern nur aus der Intuition seiner Phantasie deshalb herauswachsen konnte, weil diese, trotz der übermüthigen Erhebung in die Regionen des Phantastischen und Abenteuerlichen, dennoch niemals den Boden des Realen unter ihren Füßen verliert. Vielleicht werfen Sie mir auch vor, daß ich in der Auslegung des Dichterwerkes und seiner Vertheidigung zu weit gegangen bin, und werden von diesem Standpunkt aus behaupten, was damals dem excentrisch überspannten Altengland genehm sein und Beifall abgewinnen konnte, werde doch dem verfeinerten Geschmack der Gegenwart kaum mundrecht zu machen sein. Theilweise kann ich Ihnen in Erinnerung der Mißbilligung, mit welcher dieses Poem von manchem Lord Jaques der jetzigen Zeit betrachtet und beurtheilt wird, darin Recht geben. Und doch habe ich es erlebt, daß dieses Stück mit geringer und bescheidener Abänderung auf unserer heutigen Bühne aufgeführt worden. Es hat auch Einige gegeben, die an dem poetischen Kern desselben eine nicht geringe Freude empfanden. Man muß darnach glauben, daß es auch in der Gegenwart noch einige Funken des Gefühls für die wahre Poesie giebt, auch wenn sie unter einem Gewande auftritt, welches der heutigen Mode nicht ganz entspricht.

Das Lustspiel Twelfth Night oder What you will, das ich Ihnen nicht ohne Absicht unmittelbar nach dem eben besprochenen nenne, wird zwar von Malone, seiner Entstehung nach, in das Jahr 1607 gesetzt, sollte also in die nächste Periode

gehören. Wir haben aber, nach dem Zeugniß mehrerer Kritiker, von John Manningham, Mitglied der Juristen-Innung des Middle Temple, einen Bericht, aus dem hervorgeht, daß er dieses Drama am 2. Februar, seiner Angabe nach 1601, unserer Zeitrechnung nach 1602, aufführen sah. Er hielt das Stück damals zwar für neu. Aber es ist nach einer Stelle in Ben Jonsons Lustspiel „Every Man out of his humour“ vom J. 1599 nicht unwahrscheinlich, daß es damals schon existirt habe, wenngleich die Anspielung darauf nicht in allen Einzelnheiten paßt. Doch wie dem auch sei, so wird dennoch die Gewißheit seiner Erscheinung auf der Bühne im Beginn des Jahres 1602 mich einigermaßen darüber entschuldigen, daß ich es noch in die zweite Periode von Shakspere's Laufbahn mit herübernehme. Noch mehr würde dazu geeignet sein der Geist, von dem das ganze dramatische Poem getragen ist. Indessen will ich nicht versäumen, vorher Einiges zu bemerken, was auf eine weit vorgeschrittene Fertigkeit des Dichters in der formellen Behandlung seines Stoffes rathen läßt, und leicht zu der Vermuthung verführen könnte, daß dieses Drama einer späteren Periode angehöre.

Die Sprache sowie die Versification ist augenscheinlich frei von der in früheren Stücken bemerkbaren Bestrebung nach Correctheit. Die prosaischen Scenen sind fast überwiegend, aber zugleich kann die Ausdrucksweise deshalb für minder naiv und unverständlicher gelten, weil sie überaus prägnant und gedankenreich ist. Selbst die Prosa trägt die Spuren ihres Ursprungs aus einer poetischen Anschauung mit den Augen einer überaus reichen, aber zugleich gut disciplinirten Phantasie. Sie hat daher den alten Commentatoren, besonders S. Johnson und Warburton, wiederholten Anlaß zur Klage über Dunkelheiten oder zu allzu spitzfindigen Auslegungen gegeben. Und doch ist sie, trotz der humoristischen Anwendung von ungewöhnlichen Wendungen, Bildern und Formen, nirgends unverständlich,

sobald man im Auge behält, wie mit diesen seltsamen Aeußerlichkeiten auch die größere oder geringere Seltsamkeit derjenigen Personen richtig und treffend bezeichnet ist, denen sie in den Mund gelegt werden. Auch in diesem, wie in vielen anderen Fällen, ist der Uebersetzung Schlegels das Verdienst zuzusprechen, daß sie über manche Schwierigkeiten hinweghilft, die jenen Commentatoren fast unüberwindlich schienen, wenngleich bei der Unmöglichkeit, überall dem Worte getreu zu bleiben, diese musterhafte Uebersetzung doch nicht das Original ganz zu ersetzen vermag. Zu dieser in eine künftige Periode hinüberspielenden Eigenthümlichkeit kommt eine zweite von gleicher Bedeutung. Sie werden sich einer früheren Bemerkung von mir erinnern, wonach, meines Erachtens, die Winke des Dichters zum Verständniß des inneren Zusammenhanges der Handlung und ihrer Motivirung mit den Fortschritten Shakspere's auf seiner Laufbahn immer mehr an Feinheit gewinnen, zugleich aber auch die Schwierigkeit, sie zu bemerken und zu fassen, zunimmt. Er wird seines Stoffes immer mehr gewiß, indem sich die zu vergegenwärtigende Erscheinung in seiner Phantasie mehr und mehr, gleich einem Erlebniß, abgerundet hat. Ich glaube dafür im gegenwärtigen Stück einen besonders einschlagenden Beleg zu finden.

Es wird, wie Sie wissen, von allen Kritikern angenommen, daß ihm für dieses überaus heitere Drama vorzugsweise eine unter dem Titel „Apolonius und Silla" in dem Buche: „Riche his Farewell to Military Profession" enthaltene Erzählung als Quelle gedient hat. Der Verfasser dieses im J. 1581 erschienenen Buches, Barnabe Riche, hat zwar seinen Stoff den Novellen des Matt. Bandello und wahrscheinlich auch dem Gir. Cinthio entnommen, doch ist es nicht glaublich, daß Shakspere auf diese erste Quelle zurückgegangen ist, wenn ihm gleich, wie später zu gedenken sein wird, andere Bearbeitungen desselben Stoffes nicht unbekannt gewesen sein

mochten. Nach jener Erzählung geht der Begebenheit, welche Shakspere behandelt, ein Moment von wesentlicher Bedeutung voraus. Der Herzog Apolonius, an dessen Stelle in Shakspere's Drama Herzog Orsino von Illyria steht, hatte, durch einen Siffbruch auf die Insel Cypern verschlagen, die innige Liebe von der Tochter des dasigen Herzogs Pontus gewonnen, ohne dessen gewahr zu werden. Dieses junge Mädchen, Namens Silla, in gegenwärtigem Stücke Viola genannt, wurde von ihrer Leidenscheft angetrieben, mit einem vertrauten Diener ihres Vaters zu Schiffe zu gehn, um Apolonius in Constantinopel aufzusuchen. Sie leidet aber Schiffbruch und ist die Einzige, die in der Nähe von dem Wohnsitze des Apolonius sich auf einer Kiste an's Ufer rettet. In dieser Kiste findet sie männliche Kleider und Schätze, die sie in den Stand setzen, sich unter der Gestalt eines Edelknaben und unter der Annahme von dem Namen ihres Bruders Silvio an den Hof des Apolonius zu begeben und in dessen vertrauten Dienst aufgenommen zu werden, natürlich ohne daß ihr Geschlecht von irgend Jemand erkannt wird. Shakspere sieht scheinbar von dem Vorgange ab, aus welchem die, selbst wider die Laune des Schicksals, gelungene Absicht Silla's oder Viola's entstanden ist, indem er sie, wie durch einen glücklichen Zufall und mit Hülfe eines menschenfreundlichen Schiffspatrons aus dem Schiffbruch gerettet, einführt, wobei er uns nur aus wenigen und ziemlich dunkeln Reden derselben (A. I. Sc. 1) errathen läßt, daß sie eine stille Neigung zu dem Herzog hege. Daß Shakspere in dieser Weise von den vor der Handlung liegenden Motiven derselben Vieles nur obenhin andeutet und der Ergänzung durch die Phantasie des Beschauers überläßt, ist eine Gewohnheit, die seiner späteren Periode mehr angehört als seiner ersten. Ich glaube nicht, daß, wie es oft geschieht, man daraus die Veranlassung entnehmen darf, ihm einen Fehler in der Composition seiner Dramen vorzuwerfen. Zuerst

ist es fraglich, in wie weit er bei seinem Publicum auf die Bekanntschaft mit seinen Stoffen rechnen konnte. Im gegenwärtigen Falle kann diese sehr ausgedehnt gewesen sein. Denn die Erzählung von Apolonius und Silla war seiner Zeit nicht blos durch das schon angeführte Buch von Barnabe Riche, sowie möglicher Weise durch dessen Quelle in Bandello's Novellen, sondern auch durch die französische Bearbeitung desselben Stoffes von Belleforest geläufig. Dazu kam, daß, wie aus John Manninghams Bericht über die Aufführung dieses Drama's hervorgeht, ein oder zwei italienische Comödien unter dem gleichlautenden Titel „Gli Inganni" — das eine von Niccolo Secchi 1562 und das andere von Curzio Gonzaga 1592 verfaßt — in England und wahrscheinlich auch Shakspere selbst nicht unbekannt waren. Wenigstens spricht dafür in einer Hinsicht, nach A. Schmidt's*) Angabe, der Umstand, daß Shakspere aus der Comödie des Gonzaga den von Viola angenommenen Namen Cesario entlehnt zu haben scheint, da in derselben sich das verkleidete Mädchen Cesare nennt. Endlich ist es nicht unwahrscheinlich, daß Shakspere noch ein drittes italienisches Stück kannte, das in Venedig 1537 und 1554 unter dem Titel Gl'Ingannati erschien, und von einem unbekannten Verfasser herrührte. Daß er durch die Benennung einer Person in demselben, „Malevolti" auf den Namen Malvolio kam, ist nicht unglaublich, wenn auch der Name des Dieners Fabian in Shakspere's Twelfth Night mit dem von der Heldin jenes Stückes angenommenen Namen Fabio nichts zu schaffen haben sollte.**)

*) Shakspere-Uebersetzung der deutschen Shakspere-Gesellschaft Bd. V. p. 146.

**) Nach Kleins Geschichte des Drama's (IV. 748 ff. und 791 ff.) kann es für wahrscheinlich gelten, daß dieses letzte Stück, das nicht lange nach der Erstürmung und Plünderung Roms 1527 von einem Mitglied der Academia degli Intronati in Venedig verfaßt worden sein mag, den

Wir haben also, wie es mir scheint, hier eins von den vielen Beispielen vor uns, wo Shakspere ein Mangel in der Motivirung, nach der Anschauung und den Bedürfnissen der Gegenwart, vorgeworfen werden möchte, während seine Zeit nicht allein in dieser Hinsicht Nichts vermißte, sondern sogar durch die ausgedehntere Motivirung einer allseitig bekannten Verwicklung vielleicht nur hätte gelangweilt werden können. Aber es ist mir sogar zweifelhaft, ob man überall Recht hat, diese Einzelnheit als Mangel zu rügen. Die an die Exposition in den ersten Scenen angeknüpften Begebenheiten sind zwar in der Hauptsache der mehrmals gedachten Erzählung in Riche his farewell of Military Profession entnommen. Dort wie hier schmachtet Apolonius oder Orsino für eine spröde Schöne, Julina im Original und Olivia von Shakspere benannt. Er gebraucht das in heimlicher Liebe für ihn glühende und als Diener verkleidete Mädchen als Liebesboten; die angebetete Schöne, von dessen Erscheinung getäuscht, faßt eine heftige Leidenschaft zu demselben, und als ihr der Bruder, dem der

meisten Einfluß auf Shakspere's Conception gehabt habe. Man kann sogar durch die von der Comödie: „gli Ingannati“ und von N. Secchi's Lustspiel „gli Inganni“ von Klein gegebene Epitome auf die Vermuthung kommen, daß J. Mannigham dieses mit jenem verwechselt hat. Denn in den Inganni von Secchi findet sich kaum eine Verwandtschaft von Shakspere's Drama mit diesem. Zu einer sicheren Basis für diese Vermuthung vermag ich indessen nicht zu gelangen, weil mir leider die italienischen Originale nicht zugänglich sind, und ich daher auch nicht zu beurtheilen vermag, in wie weit durch die von A. Schm. angedeuteten Beziehungen von Shakspere's Dichtung zu den Inganni des Curzio Gonzaga dieselbe entkräftet wird. Dazu kommt, daß ich auch in Klein dieses letzte Drama nicht erwähnt finde. Uebrigens scheint der Titel „Gli Ingannati & gli Inganni vielen italienischen Stücken damaliger Zeit gemein gewesen zu sein, da Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Drama außer jenen drei genannten noch folgende aufführt: Gli Ingannati. Academ. di Siena ristamp. 1567; detto di Adriana Politi 1623; gli Inganni di Domen. Cornachini 1605.

von Silla angenommene Name Silvio gehört und der seiner räthselhaft verschwundenen Schwester nachgeeilt war, zufällig begegnet, vermählt sich Julina ebenso übereilt mit diesem, wie Olivia mit Sebastian im gegenwärtigen Stück, wonach denn auf eine kurze Steigerung der Verwickelung die Entwirrung des verschlungenen Knotens folgt, Silla mit Apolonius oder Viola mit Orsino in Liebe vereinigt werden und beide Paare sich in verwandtschaftlicher Freundschaft verbinden. Aber so unzweifelhaft auch daraus die bewußte Anlehnung an seine Quelle einleuchtet, so haben wir dennoch alle Ursache, die in diesem dramatischen Poem versinnlichte Erscheinung ihrem inneren Wesen nach als das volle Eigenthum des Dichters zu betrachten. Was er an den Einzelnheiten der einschlagenden Begegnungen oder Ereignisse verändert und neu erfunden hat, ist in dieser Hinsicht von untergeordneter Bedeutung. Auch daß mehrere neue Personen hinzugefügt und eine komische Intrigue neben der Haupthandlung vorgeht, ist wenn auch in anderer Beziehung von Belang, so doch unter diesem Gesichtspunkte von geringerer Wichtigkeit. Dagegen führt uns der märchenhafte Duft, in den die Haupthandlung gehüllt ist und der von dem materiellen, oft sogar in das Sinnliche spielenden Geiste der Erzählung von Riche oder Bandello weit abliegt, recht eigentlich in die poetische individuelle Anschauungsweise Shakspere's ein. Auch hier, wie in „Was ihr wollt", sollen wir an einen Ort der Handlung nicht mehr gebunden sein, als es nothwendig ist, um die handelnden Personen auf Erden wandeln zu sehn. Was diese vor unserer Bekanntschaft mit ihnen erlebt haben, in welchen Verhältnissen sie außer der vergegenwärtigenden Handlung zu der Welt und ihren etwaigen Umgebungen stehn? — darnach weiter zu fragen, als uns der Dichter darüber unterrichten will, können wir leicht vergessen, indem wir in das geheimnißvolle Leben ihres Gemüths auf liebenswürdig bezaubernde Weise eingeweiht werden. In dem

ganzen Vorgange führt ein allerdings bald mehr, bald minder poetischer Leichtsinn die Fäden der inneren Beweggründe. Wenn es darauf ankäme, die Atmosphäre, in der sich die Handlung bewegt, genau zu bezeichnen, so würde ich keinen passenderen Namen dafür zu finden wissen. Daß die erste Erscheinung des Herzogs den Eindruck der schwermüthig schmachtenden Liebessehnsucht macht, steht nicht im Widerspruch damit, weil er sehr bald aus der Rolle des Subjects in die des Objects tritt. Dagegen sind die beiden zumeist hervorragenden Figuren von Viola und Olivia recht eigentlich in dem Lichte eines leichten Sinnes dargestellt. Es ist sogar von fein komischer Wirkung, daß bei Viola's erstem Erscheinen dieser leichte Sinn auf der Oberfläche ihres Gemüths, in dem Inneren derselben aber der tiefsinnige Ernst einer alles Andere vergessenden Liebesneigung liegt, wogegen Olivia mit dem angenommenen Ernst der Trauer über einen unvergeßlichen Bruder auftritt und bei dem ersten Anblick der verkleideten Viola für den vermeintlichen Cesario in eine Leidenschaft verfällt, die zu ihrer Befriedigung alle Feinheiten und Schwächen eines weiblich leichtsinnigen Gemüthes zu Hülfe ruft. Ohne daß wir uns darüber Rechenschaft zu geben brauchen, werden wir in die Sphäre von Gegensätzen des inneren Gemüthslebens versetzt, aus welchen sogenannte Schicksale, ja unter Umständen sogar verhängnißvolle Entwickelungen entstehen können, auf denen aber auch ein großer Theil vom Reiz des Lebens beruht. Kurz wir befinden uns in der Region, welche der Comödie in der höchsten und feinsten Bedeutung des Wortes recht eigentlich angewiesen ist. Auch die scheinbar heterogenen Umgebungen der vornehmen Olivia, ihr lüderlich leichtsinniger Vetter, Tobias, mit seinem einfältigen Genossen, Andreas Fieberwang, das Kammermädchen Maria und der Narr Jeste sind von wesentlicher Bedeutung für die der Comödie unentbehrlichen Gegensätze. Besonders unterhaltend und anziehend ist die

20*

Beobachtung der feinen Schattirungen, durch welche diese Individuen sich als solche abrunden. Junker Tobias und Andreas oder Christoph, wie ihn Schlegel umgetauft hat, bedürfen kaum der näheren Bezeichnung. Sie sind die lebendigen Bilder des landläufigen Leichtsinns von humoristischem einer Seits, und absolut einfältigem Wesen anderer Seits. Das Kammermädchen Maria dagegen steht als schalkhaft verschmitzte Soubrette schon etwas höher und ist nicht ohne Beziehung zu ihrer Herrin, wenngleich das Verhältniß nicht so scharf gezeichnet ist, wie das zwischen Portia und Nerissa im Kaufmann von Venedig. Der Narr Jeste zeichnet sich vor allen vieren am meisten aus. Es bedarf keiner Erinnerung, daß er der Schlauste von Allen, aber auch in seiner selbstsüchtigen Schlauheit über die Mittel zu ihrer Befriedigung leichtsinnig genug ist. Er ist mit keiner anderen Narrenfigur zu vergleichen und als lustiger Gesell, dem man trotz aller Grundsatzlosigkeit nichts übel nehmen kann, überaus fein und anmuthig gezeichnet. Malvolio steht freilich, wie es scheint, ganz allein. Er büßt auch seine anmaßende Ueberhebung über die allgemeine Stimmung der Gemüther in komischer Weise eben so bitter, wie Figuren von ähnlicher Ueberspannung der Selbstbestimmung in tragischen Verwickelungen dem Verhängniß oft am bittersten anheimfallen. Aber das Komische liegt wiederum in den Gegensätzen seines eigenen Innern. Denn es ist eben am spaßhaftesten, daß derselbe Mann, der die Schwerfälligkeit eines willkürlich angenommenen Ernstes der leichtsinnigen Ausgelassenheit der Anderen anmaßend entgegensetzt, von dem bösen Feinde der maßlosesten Eitelkeit zu der leichtsinnigsten Leichtgläubigkeit verführt und im wahren Sinne des Wortes zum Narren gemacht wird. Man hat wohl zuweilen gemeint, den Titel des Stückes, mag er nun „der Heilige-Dreikönig-Abend" oder „Was ihr wollt" heißen, mit den am 6. Januar üblichen Mummereien und Glücksspielen erklären zu sollen,

so daß mit jenen die Verkleidung Viola's zusammenhängen und das Ganze einem Glückstopf verglichen werden könne, aus welchem Jeder, indem er hineingreife wie er wolle, einen Gewinn ziehe, wogegen nur Malvolio mit einer Niete durchfalle. Immerhin mag dieser Erklärung, die ich nicht zu der eigenen machen möchte, das Gefühl von dem harmonischen Organismus des heiteren Gedichtes zum Boden dienen. Ich sollte aber glauben, dieser leuchte schon an sich selbst durch die gegenseitige Zusammengehörigkeit der einzelnen Personen um so mehr ein, da diese sogar bis auf die Einzelnheiten durchgeführt ist. Denn selbst der nur als Nebenperson dienende Antonio erscheint uns in seiner Liebe zu Sebastian, die ihn zu der leichtsinnigen Mißachtung der Gefahr für seine Sicherheit verführt, unter dem Einflusse der allgemeinen Gemüthsströmung. Dazu sind die Begebenheiten und Handlungen, indem sie alle aus einer verwandten Quelle fließen, so genau unter einander verflochten, daß wir nicht Eine zur Entwickelung des gesammten Stoffes entbehren können. So kommen wir denn endlich wieder darauf zurück, daß wir die genauere Motivirung der Handlungsweise Viola's, die allerdings gewissermaßen den Angelpunkt der ganzen Fabel bildet, leicht missen können. Ja ich möchte fürchten, die Vertauschung der flüchtigen Andeutungen des Dichters hierüber mit einigen stärkeren Strichen und positiveren Zurückweisungen auf die Vergangenheit könnte dem duftig-leichten Character eher schaden als nützen. Dieser poetische Duft in der Farbe des Ganzen dient mir auch vorzugsweise zum Boden für die Vermuthung, daß diese Dichtung noch aus der heiteren und unbefangenen Stimmung, in welcher der Dichter noch nicht, wie es später der Fall gewesen zu sein scheint, von dem bitteren Ernst des Lebens berührt war, hervorgegangen sei. Zum Schlusse kann ich nicht unberührt lassen, wie auch hier die doppelseitige Natur Shakspere's sich kund giebt. Mit der äußeren und inneren Ge-

schichte von Viola und Olivia steht er ganz auf dem Boden der Romantik nach dem Styl der italienischen Renaissance- und Novellen-Literatur, wogegen die komischen Figuren vollständig den germanischen Character tragen und in das Moderne hinüberspielen. Eben so bewegt er sich bei den überaus zarten Auslassungen der Meinungen Viola's, Olivia's und Orsino's unbefangen und frei im Reiche des Idealen, und doch sind die Lebensverhältnisse, in denen sich die Begebenheiten ereignen, so genau der Realität entsprechend, daß auch wir ein etwas Wirkliches zu erleben glauben können.

IV.

Viel Lärmen um Nichts. Die lustigen Weiber von Windsor. Ende gut Alles gut. Die Zähmung der Widerspenstigen.

P. P.

Von den Lustspielen, deren Entstehung in die Periode der poetischen Laufbahn Shakspere's zwischen 1594/5 und 1600/1 fällt, bleiben uns noch übrig: „Viel Lärmen um Nichts", „die lustigen Weiber von Windsor", „Ende gut Alles gut", und „die Zähmung der Widerspenstigen." Sie werden, wie ich verhoffe, im Laufe unserer gemeinschaftlichen Betrachtungen in Uebereinstimmung mit mir finden, daß sich diese vier Lustspiele, in Folge mehrerer ihnen gemeinsamen Eigenthümlichkeiten, von den vorhergehenden wesentlich unterscheiden. In allen steht die Begebenheit weit mehr auf dem Boden des realen Lebens, als in den zuletzt betrachteten. Wir sind überall der Region des Wunderbar-Märchenhaften entrückt und bewegen uns so sehr in der Sphäre des wirklichen Lebens, daß wir fast in Versuchung kommen könnten, diese Comödien in die Kategorie der bürgerlichen Lustspiele zu stellen, wenngleich zwei derselben in den höchsten Kreisen der Gesellschaft spielen. Auch fehlt, mit Ausnahme des

Stückes: „Ende gut Alles gut", den in diesen Lustspielen dargestellten Individualitäten zum großen Theil diejenige ethische Verklärung der Gesinnungen, durch welche sich in jenen Dramen die handelnden Personen, ungeachtet der ihnen unläugbar anhangenden Schwächen, auszeichnen. In Uebereinstimmung mit diesen Eigenthümlichkeiten ist auch die Sprache in denselben weit weniger schwungvoll und mit Metaphern und Bildern weniger ausgeschmückt als in jenen. Unbeschadet dessen ist sie überall von der feinsten Abgeschliffenheit; und wenn ich mich nicht täusche, kann man herausfühlen, daß sie der Dichter nicht sowohl durch eine geflissentliche Aufmerksamkeit und Sorgfalt, sondern in Folge der zur Gewohnheit gewordenen Kunstfertigkeit beherrscht.

Ich mag nicht entscheiden, ob man daraus schließen dürfe, daß über Shakspere's Anschauungs- und Darstellungsweise eine eigenthümliche Stimmung in einer bestimmten Periode geboten habe. Allerdings werden alle diese Dramen von Francis Meres im Jahre 1598 noch nicht erwähnt. Wir würden daher guten Grund haben, anzunehmen, daß alle in den Jahren zwischen den Aufzeichnungen von Meres und 1601 entstanden seien, wenn nicht hinsichtlich der Comödie: „Ende gut Alles gut" und der: „Die Zähmung der Widerspenstigen", wie wir später sehen werden, die Vermuthung Raum und Anlaß fände, daß eins von diesen beiden Dramen von Meres unter einem Titel aufgeführt sei, den keine der Shaksperischen Schöpfungen in der authentischen Folio-Ausgabe führt. Indessen läßt auch diese Vermuthung noch Zweifel genug zu, um jene Annahme nicht völlig grundlos zu machen. Wie auch hiernach die Möglichkeit zu beurtheilen sei, daß Shakspere in den Jahren 1597 bis 1601 in einer eigenthümlichen und von der Periode, in welcher jene ins Märchenhafte spielenden Schöpfungen entstanden sind, verschiedenen Stimmung befangen gewesen sei, so ist doch die

Beobachtung nicht ohne Belang, noch ungegründet, daß mit dem Jahre 1601 eine Periode beginnt, in welcher sich eine entschiedene Wandelung in dem Character der poetischen Ausströmungen Shakspere's bekundet. Ohne dem in den nächsten Hauptabschnitt gehörenden Nachweis vorzugreifen, wird es daher nicht müßig sein, denselben schon bei der Einzelbetrachtung der zur Zeit uns vorliegenden Dramen vorzubereiten.

Daß die Comödie „Viel Lärmen um Nichts" vor 1600 entstanden ist, kann keinem Zweifel unterliegen, da schon in diesem Jahr bei Andrew Wise und William Apsley ein Quartabdruck von derselben erschien. Wir brauchen also zu der von fast allen Kritikern übereinstimmend angenommenen Meinung, daß das Jahr 1599 für ihr Geburtsjahr zu halten sei, nach weiteren Belegen nicht zu suchen. Auch wird es nicht nöthig sein, zu diesem Behuf auf die Freiheit und feine Ausbildung der Sprache aufmerksam zu machen. In dieser Hinsicht hat es mit der Mehrzahl der in diese Periode fallenden Dramen die Eigenthümlichkeit gemein, daß die prosaische vor der gebundenen Rede vorherrschend ist. Nur das fällt auf, daß in diesem Stücke an einzelnen Stellen alternirende Reime eingemischt sind. Man möchte glauben, der Dichter habe den Unterschied der Stellen von tieferem, fast tragischem Ernst von denjenigen, wo Scherz und Laune vorherrschend sind, recht absichtlich bezeichnen wollen. Auf der anderen Seite kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das ganze Gedicht, wenn auch nicht mit flüchtiger Sorglosigkeit, so doch mit behender Feder ausgearbeitet ist.

Wer nur einigermaßen mit Ariost's rasendem Roland vertraut ist, dem wird bei diesem Stücke sofort die Erinnerung an die Episode des 5. Gesanges von Ariodante und Ginevra auftauchen. Die boshafte Intrigue, durch welche Hero in den Augen ihres Verlobten auf betrügerische Weise um den Ruf ihrer jungfräulichen Ehre gebracht wird, ist mit jener Be-

schimpfung Ginevra's identisch. Auch ließe sich gegen die Vermuthung, daß Shakspere den Ariost gekannt haben könne, selbst wenn er nicht italienisch zu lesen verstanden hätte, kaum etwas einwenden, da die Uebersetzung des Orlando Furioso von Harrington schon 1591 veröffentlicht worden war. Ueberdieß scheint die Geschichte von Ariodante und Ginevra dem englischen Publicum durch mehr als eine dramatische Behandlung schon mehrere Jahre vor der Entstehung dieses Stückes geläufig gewesen zu sein. Durch eine beiläufige Bemerkung von A. Schmidt*) werden wir ferner daran erinnert, daß diese Fabel auch in Deutschland bekannt war, da sie Ayrer in seinem „Spiegel weiblicher Zucht und Ehre: Comödie von der schönen Phönicia und Graf Tymbri von Golison aus Aragonien" behandelt hatte. Es ist dieß eins von den Beispielen, wo Stoffe Shaksperischer Stücke auch den ersten dramatischen Versuchen der Deutschen dienten, ohne daß dadurch eine Bekanntschaft dieser mit der englischen Dramatik bündig nachgewiesen werden könnte. Indessen zeigt sich bald, bei der genaueren Vergleichung des Berichts von Ariosto mit unserem Drama, eine zu große Verschiedenheit im ganzen Hergang, als daß man auf dieser Spur weiter gehn könnte. Dagegen liegt es weit näher in Uebereinstimmung mit den meisten Kritikern anzunehmen, daß Shakspere eine Novelle des Bandello, welche die Geschichte des arglistigen Betruges, behufs der Beschimpfung eines schuldlosen Mädchens, und die Wiederherstellung in ihren Ruf mit allen von dem Dichter für diesen Theil der Begebenheit benutzten Einzelnheiten erzählt, zur unmittelbaren Quelle gedient habe. In dieser Annahme braucht man dadurch, daß im sechszehnten Jahrhundert eine englische Uebersetzung des Bandello noch nicht existirt haben soll, und daß man an dem, meines Erach-

*) Shakspere-Uebersetzung d. d. Shakspere-Gesellschaft Bd. VII. p. 132.

tens, unbegründeten Zweifel an Shakspere's Kenntniß des Italienischen festhält, nicht gestört zu werden, da, wie ältere Kritiker meinen, ihm eine französische Uebersetzung des Belleforest die Brücke zu dieser Bekanntschaft gebaut haben könnte. Nur behandelte er auch diese Quelle wie alle anderen, indem er Einzelnheiten nach seinem dramatisch-poetischen Bedürfnisse veränderte, ausließ oder hinzusetzte. So wird in Shakspere's Drama das von Bandello, zur Entehrung Fenicia's — so heißt bei diesem Shakspere's Hero — angezogene Motiv, ebenso wie die Entdeckung ihrer Unschuld, völlig verändert, und die Ausgleichung des Bruches zwischen Claudio, dem Bräutigam, und dem Hause seiner Braut in glaublicherer Weise vermittelt; endlich hat Shakspere außer den komischen Personen, welche ohne ihr Verdienst den Knoten des Betruges lösen, zwei Personen, Benedict und Beatrice, hinzugedichtet, auf denen das größte Gewicht von dem Reiz des ganzen Drama's ruht.

Ich lese in der schon angezogenen Einleitung von A. Schmidt zu der revidirten Uebersetzung von Tieck, „eine Kritik, welche sich nicht vom Interesse des Stoffes beherrschen lasse, werde dieses Drama den in derselben Periode abgefaßten Stücken schwerlich ebenbürtig finden.“ A. Schmidt vermißt bei Benedict und Beatrice die Anmuth des Witzes und bei Pedro und Claudio den Zartsinn in der Behandlung sittlicher Fragen. Nach dem, was ich früher über den gemeinsamen Character der in diesem Abschnitt zu behandelnden Comödien ausgesprochen habe, können Sie leicht vermuthen, daß ich mit diesem Urtheil übereinstimmen müsse. Wenn dieß aber auch der Fall wäre, so würde es sich immer noch fragen, ob daraus ein positiver Tadel gegen Shakspere abzuleiten, oder ob nicht vielleicht gerade das, was vermißt wird, mit der Erscheinung, um deren Vergegenwärtigung es dem Dichter hier zu thun war, unvereinbar gewesen sei. Ich kann zugeben, daß dem

Fürsten Don Pedro sowohl als seinem Günstling Claudio die sittliche Würde und Klarheit abgeht, welche unentbehrlich ist, um unsere Theilnahme für Beide zu gewinnen. Die eigennützigen Absichten von diesem bei der Werbung um die schöne Hero verrathen sich sofort durch dessen Frage, ob der reiche Leonato außer ihr noch andere Kinder habe. Claudio's und des Fürsten Leichtgläubigkeit, gegenüber den Verläumdungen Don Juans, bringen uns einen schwachen Begriff bei von des Prinzen geistigem Vermögen und der Liebe Claudio's, deren Glaube an die Ehre Hero's durch die Einflüsterungen eines Mannes von anerkannt zweideutigem Character unmöglich sofort hätte erschüttert und vernichtet werden können, wenn sie nur einigermaßen sein Herz erfüllt hätte. Es mag sein, daß Don Pedro wie Don Claudio, wenn sie einmal zu schwach gegen diese Versuchung waren, durch den von Don Juan angestifteten Betrug von Hero's Sittenlosigkeit überzeugt werden konnten, wiewohl uns der Dichter deutlich genug errathen läßt, daß nur ein geringer Grad von Ueberlegung dazu gehörte, um von der Täuschung eine Ahnung zu bekommen. Ueber Alles vorwurfsvoll ist die Art, wie Claudio in Gemeinschaft mit dem Prinzen die vermeintliche Schande Hero's zur öffentlichen Kenntniß bringt. Das Verfahren ist weder ritterlich noch nach den allgemeinen Begriffen einer edlen Gesinnung zu entschuldigen. Auch hier läßt uns der Dichter nicht im Ungewissen, daß er dasselbe Urtheil darüber hat. Denn wir hören von Leonato ausdrücklich, daß Claudio, wenn er Hero verschmähen wollte, einen milderen Weg hätte wählen sollen und können. Endlich ist der Leichtsinn, mit welchem Beide, selbst nach dem vermeintlichen Tode Hero's, den ganzen Hergang betrachten und besprechen, keiner Beschönigung fähig. Nach dem Allen ist die Reue Claudio's, als er von dem Betrug überführt worden, und sein Anerbieten, sich ganz dem Willen des gekränkten Vaters zu unterwerfen,

sowie ferner seine Bereitwilligkeit, eine andere von Leonato ihm angebotene Hero zur Frau zu nehmen, kaum genügend, um uns mit seiner Vergangenheit zu versöhnen.

Sie sehn also, daß ich nicht im Mindesten durch das Interesse für den Stoff über den mangelnden Zartsinn für sittliche Fragen in der uns vergegenwärtigten Erscheinung des Don Pedro und Don Claudio verblendet bin, und daher nichts versuche, die Bemerkung von A. Schmidt an sich selbst zu entkräften. In ähnlicher Weise könnte ich leicht zugeben, daß auch bei Benedict und Beatrice diejenige Anmuth des Witzes zu vermissen sei, welche uns in anderen gleichzeitigen Stücken Shakspere's an seinen Gestalten entzückt. Um aber diese Betrachtung weiter zu verfolgen, wird es unvermeidlich sein, in den Stoff selbst und den Sinn des ganzen Stückes weiter einzugehn. Ich muß deshalb dazu sofort verschreiten.

Sie erinnern sich, daß ich in einer unserer früheren Besprechungen bemerkte, wenn man Shakspere zutrauen könne, bei irgend einem Stücke die Versinnlichung eines bestimmten Grundgedanken im Auge gehabt zu haben, so würde sich als Beispiel dafür nur die gegenwärtige Comödie „Much ado about nothing“ und das Schauspiel „Measure for Measure“ anführen lassen. Da unser Stück schon in der Quartausgabe den Titel „Much ado about nothing“ führt, läßt sich kaum bezweifeln, daß derselbe vom Dichter selbst herrührt. Wenn das aber auch nicht der Fall sein sollte, so würde dieses Sprichwort, das sich in unser Deutsches: „Viel Geschrei und wenig Wolle“ nicht unpassend übersetzen ließe, durch aufmerksame Betrachtung der ganzen Handlung fast unwillkürlich dem Gedächtniß zurückgerufen werden. Ich kann es daher keineswegs für zufällig oder für einen Erfolg, der außer der Intention des Dichters gelegen habe, halten, daß Alles, was vor unseren Augen vorgeht, in einem großen Lärmen besteht, der über ein Nichts, d. h. über etwas gar nicht Existirendes er-

hoben wird. Vielleicht kommen wir auch zu dem Resultat, daß selbst der ausgedehntere Sinn unseres deutschen Sprichworts „Viel Geschrei und wenig Wolle" darauf anwendbar ist, indem wir uns davon überzeugen, daß nicht blos den Begebenheiten, sondern auch den handelnden Personen keineswegs der Werth beizulegen ist, der ihnen beigemessen zu werden scheint. Der Feldzug des Prinzen, dessen glücklicher Ausgang sofort in der Exposition die hervorragende Rolle spielt, kann nach dem von ihm gegebenen Berichte nicht viel auf sich gehabt haben; er wird fast in dem Lichte einer nach Wunsch ausgeführten Lustfahrt geschildert. Dem von dem Prinzen Don Pedro dabei gewonnenen Ruhme, sowie Claudio's Verdiensten bei der Betheiligung daran wird daher nicht ein großer Werth zuzusprechen sein. Demungeachtet scheinen wir doch dazu aufgefordert zu werden, und ich kann es nicht für gleichgültig halten, daß der Dichter in dieser Hinsicht die Angabe seiner Quelle ganz außer Acht gelassen hat. Denn nach Bandello's Novelle fällt die Begebenheit in die Zeit der harten und blutigen Kämpfe in Sicilien zwischen Peter von Aragonien und Carl II. von Neapel. Der sicilianischen Vesper und der Eroberung von Messina wird dort ausdrücklich gedacht. Wie wir uns auch die inneren Motive erklären mögen, welche Shakspere's Ingenium bewogen, in diesem Punkte von seiner Quelle abzugehn, so steht doch so viel fest, daß Bandello's König Don Pedro von Aragonien und Timbreo di Cardona in dem Lichte weit ausgezeichneterer Männer erscheinen als Shakspere's Don Pedro und Don Claudio. Auch das scheint nicht ohne Belang, daß bei Bandello die Leidenschaft von Timbreo di Cardona für die schöne Fenicia die Bedenken gegen seine nicht standesgemäße Verbindung mit einem ehrbaren Mädchen aus einem verarmten Hause überwindet, wogegen Claudio's Bewerbung um die schöne Hero, zu welcher er sich überdieß noch der Vermittelung des Prinzen bedienen muß, wie schon ge-

dacht worden, nicht frei von Eigennutz ist. Schon aus diesen Umständen sollte es, meines Erachtens, einleuchten, daß die Erscheinung, deren Vergegenwärtigung dem Ingenium Shakspere's Bedürfniß war, ihrem inneren Wesen nach von Bandello's Conception weit ablag. Wir überzeugen uns davon im weiteren Fortgang der Betrachtung immer mehr. Die plumpe Intrigue Don Juans, die Shakspere an die Stelle von dem Betrug setzt, den bei Bandello Girondo Olerio Valenziano aus Eifersucht verübt, ist ebenfalls in doppelter Hinsicht viel Lärmen um Nichts zu nennen. Einer Seits ruht das Motiv Don Juans im Grunde auf Nichts. Wenigstens ist sein Neid gegen Claudio gegenüber seiner Begierde, Böses anzustiften, für nicht viel mehr als Nichts anzuschlagen. Anderer Seits hätten seine Mittheilungen, wie ebenfalls schon angedeutet worden, von Don Pedro und Claudio für Nichts erachtet werden sollen, wenn nicht auf sie das Sprichwort „Viel Geschrei und wenig Wolle" anwendbar wäre, mit anderen Worten, wenn Beide in sittlicher und intellectueller Hinsicht von dem Gehalt gewesen wären, der ihnen zuerkannt zu werden scheint. Von überaus komischer und wesentlicher Bedeutung für den ganzen Sinn des Drama's ist ferner der Umstand, daß die Fäden zur Entwirrung des Betrugs, um deren Auffindung keiner der dazu Berufenen sich nur im Mindesten kümmert, wiewohl der Betrug selbst die ernstesten und schmerzlichsten Folgen hatte, von den an Geist, Sitte und Bildung zumeist untergeordneten Personen ohne alles Verdienst und fast instinctmäßig entdeckt werden. Es ist allerdings erklärlich, daß wir in der Mehrheit über den unterhaltenden und belustigenden Eindruck, den uns die genial komischen Figuren von Holzapfel und Schleewein (Dogberry und Verger) machen, vergessen darüber nachzudenken, von welcher tiefsinnigen Bedeutung sie für die ganze Handlung sind. Gehört es doch überhaupt zu Shakspere's Eigenthümlichkeiten, daß die Macht

seiner Erfindungsgabe uns durch den unwiderstehlichen Eindruck der Erscheinung häufig ihren tieferen Sinn übersehen läßt. Aber er versäumt es auch niemals, uns die bestimmtesten Winke über seine poetische Intention zu geben. So ist es auch hier der Fall. Denn in dieser Beziehung sind folgende Worte Barocchio's (A. V. Sc. 1) an den Prinzen und Claudio von höchster Bedeutung: „Ich habe euch mit sehenden Augen blind gemacht; was euer Beider Weisheit nicht entdecken konnte, haben diese schalen Thoren ans Licht gebracht.“ Ich habe also, wie Sie sehn, mit dem, was ich schon oben bei Gelegenheit von Don Pedro's und Claudio's Schilderung aussprach, über die Intention des Dichters nicht zu viel behauptet. Indem uns aber hiermit und mit dem Schluß der ganzen Handlung die Augen darüber aufgehn müssen, daß es dem Dichter nur darum zu thun war, uns zu schildern, wie alle handelnden Personen viel Lärmen um Nichts gemacht haben, müssen wir ihm auch die Freiheit einräumen, sich dazu der geeigneten Individualitäten zu bedienen. Sollte denn sein unläugbares Ziel erreichbar gewesen sein, wenn er uns in Don Pedro und Claudio Persönlichkeiten von größerem Scharfsinn und feinerem Zartgefühl in sittlichen Fragen geschildert hätte? Es lag also keinen Falls auf seinem Wege, den Novellenstoff zu veredeln und zu heben. Doch vergleiche ich die Novelle Bandello's mit der Handlung dieses Drama's, so kann ich auch nicht zu der Frage kommen, ob hier nicht das Gegentheil Statt gefunden, d. h. ob er den Stoff derselben herabgezogen oder in einem unedleren Lichte dargestellt habe. Vielmehr hat er demselben eine Verwickelung hinzugefügt, welche in ihrer sinnreichen Feinheit die Darstellung Bandello's in dieser Novelle nicht allein, sondern überhaupt dessen Vermögen in allen seinen Ausführungen weit überragt. Das ist das Verhältniß zwischen Benedict und Beatrice.

Ich habe unendlich oft dem Dichter die Fiction zum

Vorwurf machen hören, daß die gegenseitige Neigung dieser Beiden nur durch die Veranstaltung des Don Pedro und Claudio's und der Freundinnen von Beatrice entstehe. Man hat auch wohl die Armuth der Erfindung getadelt, da es scheint, als ob Benedict wie Beatrice genau durch dieselbe Intrigue gefangen werden, und die beiden Scenen, wo Benedict den Prinzen mit Claudio und Beatrice Hero mit Ursula im Versteck einer Laube belauschen, eine Parallele bilden. Daher bin ich nicht überrascht, in A. Schmidt's Einleitung zu lesen, Benedict und Beatrice, welche das natürliche Widerspiel zu Claudio bilden, werden eben so leicht in die plumpeste Falle gelockt, und gewinnen und verlieren dabei gerade so viel wie er. Und doch liegt das Vermeiden dieser mißverständlichen Anschauung in dem Stücke selbst so unglaublich nahe, daß ich davon doch überrascht sein würde, wenn ich nicht immer wieder von Neuem erlebte, wie gern und wie leicht die Welt, welche in Shakspere's Dramen nicht viel mehr als eine erheiternde oder erschütternde Unterhaltung sucht, die deutlichsten Winke zur Betrachtung der tiefsinnigsten Räthselfragen des Lebens übersieht, und daher einer Täuschung verfällt, welcher der Dichter seine Leser und Beschauer, zuweilen mit schalkhafter Feinheit, zur Verführung ihres Urtheils ausgesetzt hat. Es ist nicht blos zufällig, sondern sollte jedem Aufmerksamen auffallen, daß Beatrice in der ersten Scene nichts Eiligeres und Angelegentlicheres zu thun hat, als den Ueberbringer der Nachricht von des Prinzen glücklichem Feldzuge nach Benedict zu fragen. Sie thut es mit Spott, ja sie hat selbst im Umgange mit Benedict nur abweisenden Spott. Aber es ist ihr, wie selbst die Umgebungen wiederholt anerkennen, Bedürfniß immer mit Benedict zu verkehren. Es wundert mich, daß man hierbei noch niemals an das bekannte Sprichwort gedacht hat „Was sich neckt das liebt sich", und statt dessen in Uebereinstimmung mit den Aeußerungen der Umgebungen

in dem Wahne beharrt, daß sich Benedict und Beatrice im Verhältniß von zwei einander abstoßenden Polen befinden. Sowie in allen Volkssprüchwörtern ein tiefer Sinn eingeschlossen ruht, so ist es auch mit dem eben angeführten der Fall, und der Dichter hat mit feiner Intuition in Beatrice's Verhalten gegen Benedict die in den edelsten jungfräulichen Gemüthern sich oft wiederholende, räthselhafte Erscheinung zur Anschauung gebracht, daß sich eine Herzensneigung mit kindischem Eigensinn dagegen wehrt, in das Bewußtsein zu treten und bei diesem grillenhaften Kampfe sich in Spott und zuweilen bitteren Neckereien Luft macht. Deshalb ist auch die Anmuth des Witzes, welche wir bei einer Rosalinde im Vollbewußtsein ihrer Liebe zu Orlando mit Entzücken beobachten, von Beatrice nicht zu verlangen, und doch kommt sie in den letzten Scenen, wo sie keinen Grund mehr hat, ihre Liebe zu verläugnen, Rosalindens Anmuth sehr nahe. Das Verhältniß von Benedict zu ihr ist dem ihrigen zu ihm so weit ähnlich, als es die Differenz der männlichen von der weiblichen Natur gestattet. Wir können nach Allem, was wir sehn und hören, von Anfang herein nicht daran zweifeln, daß er an Beatrice mit lebhafter Neigung hängt, ja daß sie ihm sogar unentbehrlich ist. Daß aber irgend einem aufmerksamen Leser oder Beschauer dieses Drama's nach der ersten Scene des II. Actes noch ein Zweifel darüber bleiben kann, ist mir unbegreiflich. Das Benehmen Beatrice's gegen Benedict bei dem maskirten Ballfeste, im Garten Leonato's, ist ein der Natur mit äußerster Feinheit abgelauschter und nachgebildeter Zug. Wer hätte es nicht erlebt, daß ein jungfräuliches Wesen von der feinsten Gemüthsverfassung, indem es sich gegen das Anerkennen der Liebe zu einem Mann sträubt und den Gegenstand ihrer unbewußten Neigung mit Spott und Hohn verfolgt, dadurch verletzt wird, daß dieser Gegenstand ihres geheimnißvollen Herzensbedürfnisses ihre abweisenden Neckereien in demselben Tone erwidert,

nicht aber, wie sie es, ohne sich dessen bewußt zu werden, wünscht, mit liebevoller Duldung oder Beifall aufnimmt? In solcher grillenhafter Gereiztheit entsteht dann wohl die Begierde, den Mann der Neigung durch kecke Verletzung seines Stolzes und seiner Eigenliebe zur Wandelung seines Wesens herauszufordern; und wir können nicht selten sehn, daß auf diesem Wege des Mißverständnisses des eigenen Inneren zwei Herzen, die für einander von der Natur bestimmt waren, sich in schmerzlicher Weise verloren gehn. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich in der schelmischen Bosheit, mit welcher sich Beatrice auf dem maskirten Ballfeste stellt, als ob sie Benedict nicht erkennte, und unter dieser Fiction ihm die bittersten Reden zu kosten giebt, nur eine Wiederholung ähnlicher Vorgänge in der räthselhaften Welt des zartbesaiteten Herzens von einem liebesbedürftigen Mädchen wiedererkenne. Um daneben darüber klar zu werden, daß in Benedicts Herzen der Eindruck einer unüberwindlichen Anziehungskraft zu Beatrice mit dem Mißbehagen über ihr neckisches und spöttisch abweisendes Wesen im Streite gelegen hat, bedarf es nicht mehr, als der unbefangenen Betrachtung und Auffassung von seiner Empfindlichkeit gegen diese Verletzung. Sie würde keinen Sinn haben, wenn man sich nicht denken sollte, daß das gegenseitige Spiel der übermüthigen Laune seinem unwiderstehlichen Bedürfniß nach Beatrice so lange nicht in den Weg getreten sei, bis sich ihre Stimmung zu der seine Eitelkeit verletzenden Geringschätzung steigerte. Nehmen wir also Alles zusammen, was uns die Erscheinung bietet, so kann uns darüber kein Zweifel beigehn, daß Benedict und Beatrice durch einen unwiderstehlichen Trieb der gegenseitigen Neigung einander gehören, und daß es nur eines geringen Anstoßes bedarf, um das Mißverständniß ihres eigenen Inneren aufzuklären.

Mehr ist es denn auch nicht, was durch die Verabredung des Prinzen mit Claudio und Hero, Signor Benedict und

das Fräulein sterblich in einander verliebt zu machen, ausgeführt wird. Ich weiß nicht, ob ich mich mehr darüber verwundern soll, daß man dem Dichter aus der Plumpheit dieses Anschlags einen Vorwurf macht, oder darüber, mit welcher instinctiven Feinheit er uns darlegt, daß zu der verabredeten Ausführung, die der Prinz als eine Hercules-Arbeit anspricht, bei der Befähigung der betreffenden Personen nicht mehr als ein plumper Anschlag erdacht werden konnte, mehr aber auch zur Erreichung des geträumten Zieles nicht erforderlich war. Meines Erachtens liegt eben in diesen beiden Seiten der Handlung das Tiefsinnig-Komische der ganzen Verwickelung. Was Barocchio dem Prinzen und Claudio, hinsichtlich ihrer Verblendung über den von Don Juan angestifteten Betrug vorwirft, ist auch hier einschlagend. Don Pedro und Claudio sowohl als alle Anderen sind hier eben so mit sehenden Augen blind wie dort, indem sie sich einbilden, durch ihre anmaßend weise Veranstaltung etwas zu bewerkstelligen, was schon lange ihren Augen hätte klar sein sollen. Auf der anderen Seite erfahren auch Benedict und Beatrice in ihrem Versteck nicht mehr, als was sie längst hätten wissen können, wenn sie ihre eigene grillenhafte Verkehrtheit nicht daran verhindert hätte. Darüber, daß es ihren, wiewohl niemals zum klaren Bewußtsein gekommenen, Wünschen vollständig gemäß ist, wird wohl kaum ein Wort zu verlieren sein. Wäre das, was sie in ihrem Versteck hörten, ihrer, schon seit lange gehegten Sehnsucht nicht entsprechend gewesen, so würde sie nichts verhindert haben, hervorzutreten und die Aeußerungen ihrer Freunde und Freundinnen mit Gleichgültigkeit zu verspotten. Selbst der Parallelismus der beiden Benedict und Beatrice betreffenden Scenen läßt sich vertheidigen, da dadurch die homogene Gemüthsverfassung beider Personen auf komisch unterhaltende Weise einleuchtet. Nur die eine Frage könnte noch übrig bleiben, ob diese Veranstaltung zur Vereinigung

von Benedict und Beatrice völlig nutzlos gewesen sei. Das läßt sich allerdings nicht behaupten, da es bei der eigenthümlichen Stimmung beider Gemüther kaum denkbar war, daß sie jemals dazu gelangen würden, sich das, was sie durch eine vermeintliche Täuschung ihrer Freunde und Freundinnen erfahren, selbst zu gestehn.

Demungeachtet ist die ganze Verwickelung die sinnreichste Ausführung von dem Titel des Stückes „Viel Lärmen um Nichts.“ Alle übermüthigen Betheuerungen Benedicts, sich niemals vermählen zu wollen, und besonders seine Ausfälle gegen Beatrice in der ersten Scene des II. Actes, sowie seine Versicherung, sie fliehen zu wollen, haben die Bedeutung dieses Titels. Von Beatrice's abweisendem Spott gegen Benedict gilt dasselbe und die blödsinnige Einbildung des Prinzen und seiner Genossen, mit ihrer ärmlichen Veranstaltung etwas zu schaffen, was der listige Gott der Liebe schon lange auf geheimnißvolle Weise zu Stande gebracht hatte, ist die komischste und belustigendste Seite des Lärmen, den die kurzsichtigen Menschen um Nichts machen. Dazu kommt endlich, daß Beatrice und Benedict, trotz ihres launigen Uebermuthes, alle anderen Personen an Einsicht und edler Gesinnung überragen. Sie allein behalten bei der rohen Beschimpfung Hero's durch Don Pedro und Claudio Besinnung genug, um an dem Glauben festzuhalten, daß Hero unschuldig sei. Indem Benedict auf Veranlassung Beatrice's Claudio zur blutigen Rechenschaft zu ziehen bereit ist, steht er hoch erhaben über diesem sowohl als dem Prinzen, und wir könnten uns fast fragen, ob in der vorwurfsvollen Schilderung, welche Beatrice, indem sie sich stellt, als ob sie Benedict unter der Maske nicht kenne, ihm von seinem Selbst vorhält, insofern nicht einige Wahrheit liegen solle, als es dem höheren sittlichen Werthe Benedicts allerdings nicht angemessen ist, dem in dieser Beziehung ihm untergeordneten Prinzen als Spaßmacher zu dienen. Doch wie

dem auch sei, unter allen Umständen wird diesem Drama das Verdienst nicht abzusprechen sein, allen Erfordernissen der Comödie in der ganzen Ausdehnung des Wortes zu genügen. Es ist ein wahrheitsgetreues Spiegelbild der Welt, in der die Thorheiten der Menschen sich mit selbstüberschätzender Anmaßung brüsten, die Fäden der äußeren Begebenheiten maßgebend zu leiten, und dennoch der Uebermacht der Umstände und äußeren Verwickelungen auf eine komische Weise unterliegen, mit andern Worten: in der der Mensch mit seinen Schwächen, Verirrungen und Thorheiten überall einen großen Lärmen um Nichts zu machen liebt. Und wenn nun diesem getreuen Spiegelbilde der Welt der Zartsinn und Ernst in sittlichen Fragen und die anderwärts zu bewundernde Anmuth des Witzes wirklich fehlen sollte, wer vermag zu entscheiden, ob es dem vielseitigen Ingenium Shakspere's nicht einmal gefallen hat, das Treiben der Welt, wie es sich in der Realität unseren Blicken darbietet, ohne alle Beschönigung, sowie ohne offenliegende Hinweisung auf den sittlich tiefen Ernst des Lebens in einer farbenreichen Erscheinung darzustellen und dem Leser oder Beschauer zu überlassen, ob er sich an der Unterhaltung der ergötzlichen Verwickelung genügen lassen, oder den Maßstab seiner Weisheit ebenso an den sittlichen Werth dieser heiteren Schöpfung wie an den des wirklichen Lebens anlegen will.

Daß das heitere Lustspiel „Die lustigen Weiber von Windsor“ in diese Periode gehört und keinen Falls später als 1601 entstanden ist, bedarf keines weiteren Beweises als der Beziehung auf die, wiewohl sehr unvollständige, Quartausgabe von 1602. Doch ist es ein Gegenstand vielfacher Meinungsverschiedenheiten, ob es im Beginn der Periode zwischen 1594/95 und 1601 entstanden sei oder den letzten Jahren derselben angehöre. Dabei spielt die schon gedachte Unvollkommenheit des ersten Quartabdruckes und besonders dessen Unvollständigkeit, sowie die Frage mittelbar und unmittelbar

eine Rolle, ob die Anecdote wahr sei, daß die Königin Elisabeth in Folge des Beifalls, den ihr der Ritter Falstaff in den beiden Theilen Heinrichs IV. abgewonnen, den Dichter veranlaßt habe, diese komische Figur in der Rolle eines Verliebten darzustellen, und zwar die Dichtung in vierzehn Tagen zu vollenden.

Nach genauer Vergleichung des Abdrucks von 1603 mit dem in der Folio-Ausgabe von 1623 mag derselbe nicht viel mehr als die Hälfte von diesem enthalten. Daraus folgt, daß es an motivirenden Zwischenfällen und anderen Einzelnheiten fehlt, wodurch die ganze Erscheinung erst vollständig werden kann. Natürlich fallen daneben Verschiedenheiten in den Satzfügungen und Redewendungen auf. Auch sind die Scenen hier und da anders geordnet. In Verbindung vieler Incorrectheiten mit diesen und anderen Differenzen liegt es klar vor Augen, daß das Stück, wie es in dem Quartabdruck enthalten ist, in keinem Fall von Shakspere herrühren könne. Um sich die Entstehung dieser Ausgabe zu erklären, bleibt also nichts übrig, als die übliche Annahme, daß sie theils durch eine unvollständige Nachschrift bei den Vorstellungen oder durch nachlässige Abhörung einzelner Rollen, theils durch Ergänzungen aus dem Gedächtniß von Seiten des nicht ungeschickten Urhebers entstanden sei. So viel scheint gewiß, daß die Kunst der Stenographie, wie wir sie heute kennen, dabei nicht in Anwendung gebracht worden sein könne. Unbeschadet dieser für ziemlich gewiß zu haltenden Meinung bleibt es aber dennoch zweifelhaft, ob diese unvollkommene Nachschrift nach demjenigen Original gemacht sei, welches uns die Folio-Ausgabe giebt, oder ob es vielleicht vor derselben eine flüchtigere und unvollständigere Bearbeitung von Shakspere's eigener Hand gegeben und diese dem unberechtigten Herausgeber zum Anhalt gedient habe. Dieselbe Frage taucht, wie Sie wissen, wiederholt auf. Schon bei den ältesten Historien lag sie uns

vermuthungsweise nahe. Noch mehr geben dazu die Differenzen von den Quartabdrücken der Tragödie „Romeo und Julia" sowie Heinrich V. Anlaß, und am dringendsten tritt uns diese Frage entgegen bei der Vergleichung des unzweifelhaft unberechtigten Abdrucks der Tragödie „Hamlet" vom J. 1603 mit der nächstfolgenden Quartausgabe von 1604 und dem Abdruck in der Folio-Ausgabe von 1623. Die Vermuthung, daß ein dramatischer Dichter an seinen Schöpfungen, während sie im Laufe von mehreren Jahren wiederholt über die Bühne gehn, Unebenheiten und Unvollkommenheit bemerkt, und daß ihm daraus das Bedürfniß zu Aenderungen und Besserungen entsteht, ist so natürlich, daß meines Erachtens sehr triftige Gegenbeweise dazu gehören, um sie entschieden abzuweisen. Ueberdieß sagt der Titel der von Cuthbert Burby 1598 veranlaßten Quartausgabe von Love's labour's lost ausdrücklich, daß das Stück neuerdings verbessert und vermehrt worden sei (newly corrected and augmented), und auf dem Titel der für N. Landure im J. 1604 von J. R. gedruckten Quartausgabe von Hamlet lesen wir sogar, daß das Drama fast um das Doppelte vermehrt sei (enlarged to as much again as it was). Schlagen wir also die Gleichgültigkeit Shakspere's über das Schicksal seiner dramatischen Schöpfungen noch so hoch an, — wie man das liebt unter Berufung auf die vielen verstümmelten Abdrücke einzelner seiner Werke und auf den Umstand, daß er bei seinen Lebzeiten keine Gesammtausgabe derselben bewirkt habe — so läßt sich dennoch schwer behaupten, daß er niemals eine seiner ersten Bearbeitungen einer Durchsicht, Verbesserung und Erweiterung unterworfen habe. Auch genügt es nicht, zur Abweisung der entgegengesetzten Vermuthung die Voraussetzung als maßgebende Regel aufzustellen, daß der Fehler, welchen ein genialer Schriftsteller bei ersten Conceptionen mache, sicherlich nicht das Zuwenig, sondern das Zuviel sei, und daß daher bei einer Revision seine Hauptarbeit

nicht in der breiteren Ausführung knapper Andeutungen, sondern im Zusammenziehn und Streichen, im Wegschneiden allzu üppiger Auswüchse bestehn werde. Endlich wird die angedeutete Möglichkeit durch den bekannten Satz in der Anrede von den Herausgebern der Folio an die verschiedenen Leser, daß Shakspere in seinen Schriften nur selten etwas ausgestrichen habe, keineswegs entkräftet. Meines Erachtens kommt es dabei genau auf die Worte an, welche John Heminge und Heinrich Condell gebrauchen. Sie sagen ausdrücklich: „Sein Verstand und seine Hand hielten Schritt mit einander: und was er dachte, äußerte er mit solcher Leichtigkeit, daß wir kaum Handschriften von ihm bekommen haben, in denen etwas ausgestrichen gewesen wäre."*) Sie sagen also nicht, Shakspere habe an seinen ursprünglichen Arbeiten niemals etwas corrigirt, sondern nur an den Handschriften, welche ihnen zugegangen, sei ihnen selten oder kaum eine Correctur vorgekommen. Wenn aber Shakspere wirklich ab und zu ein ursprüngliches Concept von Neuem überarbeitet hätte, so würden die Heminge und Condell zu ihrer Folio-Ausgabe dienenden Papiere präsumtiv nur die letzten Ueberarbeitungen gewesen und an ihnen nur wenige oder keine Correcturen mehr vorgekommen sein. Ich würde diese Frage nicht so ausführlich beleuchtet haben, wenn nicht das positive Abläugnen wiederholter Ueberarbeitungen ursprünglicher Concepte von Seiten Shakspere's zu denjenigen Behauptungen gehörte, wodurch seine dichterische Individualität ohne Absicht in das nebelhafte Dunkel einer von allen natürlichen Bedingungen unabhängigen, und gewissermaßen wie ein exceptionelles Wunder emporgeschossenen Meisterschaft gehüllt würde.

---

*) His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easinesse, that we have scarce received from him a blot in his papers.

So sehr ich aber darauf bestehn muß, daß sich Shakspere mit anhaltender Mühe und ausdauerndem Fleiße zu der alle Anderen überragenden Meisterschaft, gleich minder begabten Sterblichen, allmälig heraufgebildet hat, und so sehr es mir daher wahrscheinlich ist, daß er nicht selten an seinen ersten Concepten Verbesserungen und Erweiterungen mag angebracht haben, so schließe ich mich doch in dieser Hinsicht an die von Dr. N. Delius in the Merry Wives of Windsor ausgesprochene Ansicht an. Ich bin also mit ihm der Meinung, „die Frage ob die kurze und vielfach von der späteren vollständigen Gestalt abweichende Fassung des Quart-Textes lediglich zurückzuführen sei auf die nachlässige und gewissenlose Art, mit welcher ein unrechtmäßiger Herausgeber das ihm in ächter und ganzer Form nicht zur Verfügung gestellte Drama aus einzelnen Fetzen rc. zusammengestückt hat, oder ob diese frühere Fassung hindeute auf eine frühere Bearbeitung von Seiten des Dichters selbst, auf eine Bearbeitung, die er später selbst verworfen und mit derjenigen vertauscht habe, welche uns in den Texten der Folioausgabe vorliegt", diese Frage lasse sich nicht in ganz bestimmter Antwort entscheiden. Daher kann ich bei dieser, wie bei allen anderen unentschiedenen Fragen über Shakspere's Ausbildung, poetische Thätigkeit und allgemeine Lebenswege mich einer Argumentation, welche auf diese Ungewißheit weitere Schlußfolgerungen zu bauen sucht, nicht mit Beifall anschließen. So ist es mit der ausführlichen Auslassung von Charles Knight über diese Frage an der Spitze der Merry Wives of Windsor in seiner pictorial edition. Indem er auf dem Gedanken einer ursprünglichen und später erst weiter ausgeführten Bearbeitung dieses Stoffes fortgeht, meint er zu dem Resultat zu kommen, daß die erste Conception vor das Jahr 1596, also vor den Termin der Abfassung der beiden Theile von Heinrich IV. zu setzen sei. Damit glaubt er diejenigen Zweifel und Bedenken

abzuschneiden, welche die meisten Kritiker, in Verbindung mit der Anecdote über der Königin Elisabeth ausdrückliches Verlangen nach diesem Stücke, hinsichtlich des Zeitpunktes seiner Entstehung peinigen. Auch will es ihm scheinen, daß der Falstaff dieses Stückes, gleichwie diejenigen Personen, die mit denen in den gedachten Historien gleiche Namen haben, mit diesen, in Bezug auf ihre Individualität, nichts zu schaffen haben. Beides beruht thatsächlich auf kaum haltbaren Gründen. Zuerst glaube ich, daß hier das völlige Verschweigen der Comödie „Die lustigen Weiber von Windsor" in dem von Francis Meres gegebenen Verzeichnisse Shaksperischer Stücke von weit größerer Bedeutung ist, als dieß in Bezug auf andere Stücke der Fall sein könnte. Allerdings halte ich es keineswegs für ausgemacht, daß Francis Meres alle zu jener Zeit existirenden Stücke Shakspere's habe aufführen wollen. Doch da nicht der mindeste Grund vorhanden ist, um an der großen Beliebtheit dieser Comödie von ihrem Erscheinen an zu zweifeln, ist es kaum denkbar, daß sie Francis Meres unerwähnt gelassen haben würde, wenn sie im J. 1598 schon existirt hätte. Ueberdieß verbietet auch die schon gedachte Unmöglichkeit, daß Shakspere das Drama so geschrieben haben könne, wie es in der Quarto steht, jedes Urtheil über den wahren Zustand des Originals. Ferner ist es völlig grundlos, daß der Falstaff dieses Stückes nicht dieselbe Ader eines unerschöpflichen Humor, nicht dieselbe Färbung einer grundsatz- und sittenlosen Gesinnung wie in beiden Theilen Heinrichs IV. hätte. Wie er über das Ungemach, welches er in Folge des von den lustigen Weibern ihm angethanen Dampf und Tortes, immer auf Kosten seiner unförmlichen Gestalt, sich ausläßt, wie er großsprecherisch und feige, ferner, um sich aus Geldverlegenheit zu retten, gewissenlos und in Lügen erfinderisch ist, gleicht er jenem Falstaff in den Historien genau. Wenn allerdings sein Humor nicht überall von der übersprudelnden

Fülle wie gegenüber von Prinz Heinz ist, so lag dazu hier weit weniger Grund vor, als dort, wo es galt, seinem fürstlichen Gönner damit eine unwiderstehliche Unterhaltung zu bieten, und es also eben so darauf ankam, die Individualität von diesem wie von ihm in das hellste Licht zu stellen. Dasselbe gilt von allen anderen Personen dieses Stückes, soweit sie ihren Namen nach mit denen in den Historien für identisch gelten sollen. Nym, Bardolph und Pistol sind hier dieselben wie dort, nur daß sie in the Merry Wives of Windsor mit weit leichteren Strichen gezeichnet sind, als in den Historien. Mstrs. Quickly ist genau dieselbe Gelegenheitsmacherin, wie in Heinrich IV. Der Unterschied liegt nur darin, daß sie hier erst die Anlagen zeigt, durch welche sie sich später zu der abgefeimtesten und verworfensten Kupplerin ausgebildet hat.

Alles das wird auch meines Wissens von keinem Kritiker bezweifelt; vielmehr ist es gerade die Identität dieser Personen unter anderen Umgebungen und Verhältnissen, woraus ihnen die peinliche Noth in Bezug auf die Frage erwächst, in welches chronologische Verhältniß sie die Erlebnisse Falstaffs zu seinem Auftreten in den Historien zu setzen haben. Da meint man denn, zur Zeit des ersten Theiles von Heinrich IV. könne diese Episode in Falstaffs Leben nicht Statt gefunden haben; auch zwischen diesem und dem zweiten Theile finde sich kaum der Raum dazu, da der fette Sir John schon im Beginn dieses an den Herzog von Lancaster abgesendet worden und in der Zwischenzeit seines Londoner Aufenthaltes und der Ankunft bei diesem Prinzen kaum Zeit zu den Abenteuern in Windsor gehabt habe; überdieß sei ja auch Mstrs. Quickly, die in the Merry Wives of Windsor noch die Jungfrau spielt, damals schon Wittwe gewesen. Nun wollen ferner die Scenen bei dem Richter Shallow in Glostershire mit dem gespannten Verhältniß Falstaffs zu demselben in Windsor durchaus nicht passen. Man fragt sich, ob die Begegnung

beider Personen vor oder nach dem Zeitpunkt zu setzen sei, wo Ritter John seinem alten Freund 1000 Pfund abgeborgt habe. Wenn Letzteres der Fall sein soll, so steht wiederum der Umstand entgegen, daß er mit dem Regierungsantritt Heinrichs V. in Ungnade gefallen sei und kaum noch die glänzende Rolle, in welcher er scheinbar zu Windsor auftritt, habe spielen können. Vieles Anderen nicht zu gedenken, will man es ferner durchaus nicht für möglich halten, daß Shakspere Sir John Falstaff nach Heinrich V. als Verliebten habe auftreten lassen. Wie sollte er, so meint man, sich dieser Unschicklichkeit haben schuldig machen können, da er ihn in diesem Stücke schon sterben läßt; zudem sei ja Bardolph damals schon gehenkt und Nym, wie Pistol ihr schmähliches Ende ebenfalls zugewiesen gewesen. In diesen bittern Verlegenheiten hat man wohl auch aus der Erwähnung von Guiana einen Anhaltepunkt zur Zeitbestimmung für dieses Stück ableiten wollen, indem man geglaubt hat, daß damit auf Sir Walter Raleighs Rückkehr aus diesem fernen Lande im J. 1596 angespielt werde. Auch der deutsche Herzog und die mit dessen angeblicher Anwesenheit zusammenhängende Entwendung der Pferde des humoristischen Wirthes vom Hosenband hat zu diesem Zwecke dienen müssen. Da ist denn ermittelt worden, daß um 1592 ein Graf von Mömpelgard, nachheriger Herzog von Würtemberg, am englischen Hofe gewesen und über dessen Reise ein Bericht von seinem Privat-Secretär 1602 herausgegeben worden sei. Natürlich kann nun der nur vorübergehend erwähnte „Dicke de Jermany" — wie ihn Cajus nennt — niemand Anderes als dieser Friedrich Graf von Mömpelgard gewesen sein, wiewohl er damals noch gar nicht Herzog war. Um aus dem Pferdediebstahl ebenfalls für diesen Zweck Capital zu machen, ist, wenn ich mich recht entsinne, vor nicht langer Zeit eine Kette von Gaunerstreichen, welche zur diebischen Entwendung von

Pferden ungefähr zu jener Zeit ausgeführt worden sind, aufgedeckt worden.

Zu diesen Aengsten und Geburtswehen der Kritik tritt ferner die Frage, wann der Zeitpunkt gewesen sein könne, wo die Königin Elisabeth Shakspere veranlaßt habe, den ihr wohlgefälligen feisten Ritter als Verliebten auf die Bühne zu bringen. Wenn die Annahme Chalmers, daß das Drama, oder wenigstens die erste Skizze desselben, 1596 abgefaßt sei, Geltung haben sollte, fällt freilich die ganze Anecdote in Nichts zurück. Denn damals existirten nach allgemeiner Meinung die 2 Theile von Heinrich IV. noch nicht; Sir John Falstaff war daher noch gar nicht auf der Bühne erschienen, und daß die Königin unter diesen Umständen das fragliche Verlangen ausgesprochen habe, wird doch niemand glauben wollen. Malone setzt dagegen das Geburtsjahr der ersten Bearbeitung unserer Comödie auf 1601; eine ergiebige Quelle neuer Zweifel und Bedenken. Die Gemüthsstimmung der Königin in dieser Periode scheint Vielen nicht dazu angethan, für dieses Spiel der heitersten Laune Sinn und Geschmack gehabt zu haben. Ihr ehemaliger Günstling, Graf Essex, war am 25. Febr. d. J. hingerichtet worden, und es ist ja bekannt, wie sie von dieser Katastrophe lange Zeit tief ergriffen und schmerzlich bekümmert war. Dagegen ist nun freilich der Einwand bereit, daß gerade deshalb die Aufführung dieses Lustspiels während ihres Aufenthaltes in Windsor zu ihrer Erheiterung und Zerstreuung recht geeignet gewesen sei. Doch aber stößt sich diese Annahme wieder gewaltsam an die schon oben gedachten chronologischen Widersprüche der hier behandelten Begebenheit mit den Erlebnissen Falstaff's in den Historien. Kurz also, wo wir uns hinwenden und in diesen Combinationen nach Rath und Hülfe, behufs der Entstehung von the Merry Wives of Windsor, aussehn mögen, überall begegnen uns unlösbare Zweifel und Fragen. Viel-

leicht gelingt es uns, den Knäuel auf eine andere Art aufzuwickeln.

Um gewissermaßen am letzten Ende anzufangen, scheint es nicht unangemessen, daß wir zuerst darnach fragen, welche Bewandtniß es mit der Anecdote von der Königin unmittelbarem Einfluß auf diese Schöpfung hat. Als die erste Autorität für diese Tradition gilt Dennis, der im Jahre 1702 eine Umarbeitung dieses Lustspiels unter dem Titel „The comical Gallant“ herausgab und in einem Schreiben an der Spitze desselben sagte: Dieses Lustspiel sei auf Befehl der Königin Elisabeth und nach ihrer Anweisung geschrieben, und sie war so begierig, dasselbe zu sehn, daß sie befahl, es müsse in vierzehn Tagen beendigt sein; auch war sie, der Ueberlieferung nach, von der Darstellung desselben sehr befriedigt. Rowe, Pope und Theobald, welche sich hinsichtlich dieser Tradition auf die im J. 1710 erschienenen Bemerkungen Gildons über Shakspere's Dramen bezogen, fügten noch hinzu, die Königin habe an dem Falstaff in den beiden Theilen Heinrichs IV. so großes Gefallen gefunden, daß sie Shakspere befohlen habe, ein Stück zu schreiben, in welchem sie den Ritter John in Liebesbanden sähe. Nun sind aber beide Autoritäten jeden Falls mehr als ein Jahrhundert von dem Zeitpunkt entfernt, wo das Lustspiel muthmaßlich entstanden sein kann. Diesem Mangel sucht Malone beizukommen, indem er uns sagt, Dennis habe die Ueberlieferung von Dryden und dieser die Nachricht von Davenant erhalten; eine bedachtsam gebaute Brücke für den Uebergang der Sage von Geschlecht zu Geschlecht. Denn Davenant, geb. 1605, konnte noch mündliche Ueberlieferungen aus Shakspere's Lebzeiten besitzen, und da er erst 1668 starb, an Dryden, der 1631 geboren war, mündlich mittheilen. Ebenso findet sich Raum genug, um es für möglich zu halten, daß Dryden vor seinem am 1. Mai 1701 erfolgten Tode der Gewährsmann von John Dennis (geb. 1657) sein konnte.

Wenn ich auch nicht wiederholt die Erfahrung gemacht hätte, daß bei der gewissenhaften Ermittelung geschichtlicher Thatsachen oft die größte Mühe darin besteht, den Staub unverbürgter mündlicher Traditionen hinwegzuräumen, so würde ich doch Grund genug finden, an dieser Ueberlieferung zu zweifeln. Abgesehen von Davenants und Drydens, aus anderen Fällen genugsam bewiesener, Unzuverlässigkeit, hat die ganze Sage nicht viel Glaubhaftigkeit. Das Gefallen an der geistreich-komischen Erscheinung von Sir John Falstaff wird sich kaum auf den Geschmack der Königin beschränkt haben. Vielmehr mag es allgemein gewesen sein, und es ist daher weit natürlicher und wahrscheinlicher, daß dieser allgemeine Beifall Shakspere zu dieser heiteren Schöpfung veranlaßt habe, als daß dazu ein ausdrücklicher Befehl der Königin nothwendig gewesen wäre. Damit braucht diese von der Königin unmittelbar ausgegangene Veranlassung nicht bezweifelt zu werden. Es hat sogar einige Wahrscheinlichkeit, daß dieses Lustspiel, das fast den Character einer Localposse trägt, in Windsor vor der Königin aufgeführt, und mit der Erwähnung der Devise des Hosenband-Ordens ein Compliment für die Königin beabsichtigt worden sei. Aber die Sage hat weder für das Verständniß und die Schätzung der Dichtung, noch für die Bestimmung ihres Geburtsjahres den entferntesten Werth. Wir können sie also eben so gut wie die Wilddiebsfrage, — für die man übrigens in diesem Drama eine besondere Bestätigung zu finden meint — die Sage vom Fleischerhandwerk Shakspere's, von seinem mangelhaften Schulunterricht, von dem miserablen Vermögensverfall seines Vaters und vieles Andere, womit die müßige Phantasie der älteren Kritiker sich viel zu viel und unnützer Weise beschäftigt hat, unbeschadet der Vertrautheit mit Shakspere, unberücksichtigt lassen.

Von noch geringerem Werth sind die belustigenden Irr-

fahrten der Kritik im Bereich der Frage, wie sich unser Lustspiel, hinsichtlich seiner Entstehung oder in chronologischer Beziehung zu den betreffenden Historien verhalte. Ja ich gestehe, ich würde Sie mit diesem Gegenstande nicht so lange aufgehalten haben, wenn es mir nicht darum zu thun gewesen wäre, Ihnen ein schlagendes Beispiel davon zu geben, mit welcher Gewalt die schalkhafte Natur Shakspere's noch Jahrhunderte nach seinem Tode selbst auf Köpfe ernster Männer wirkt, um ihren schlichten Verstand zu verwirren und sie zu den unterhaltendsten Mystificationen ihres eigenen Selbst und ihrer Leser zu verleiten. Denn mehr als eine natürliche Einsicht gehört, meines Erachtens, nicht dazu, um zu begreifen, daß ein so gewandtes und vielseitiges Ingenium, wie das Shakspere's, im freien Lauf seiner poetischen Laune zu allen den Zweifeln und Bedenken der verschiedenen Kritiker darüber gar nicht kommen konnte, ob die hier behandelten Begebenheiten hier oder dort in das Leben des von ihm selbst erfundenen Phantasiegebildes, mit Namen Sir John Falstaff, einzureihen seien. Ich sehe wenigstens nicht das mindeste Hinderniß, warum es dem heiteren und erfinderischen Geiste Shakspere's nicht gefallen haben sollte, alle die Gestalten seiner Erfindung, wie Falstaff, Nym, Bardolph, Pistol, Frau Hurtig und den Friedensrichter Schal, nachdem er sie in früheren Stücken abgethan hatte, noch einmal unter ganz veränderten Bedingungen und Umgebungen auf die Bühne zu bringen. Darin also kann ich mit Charles Knight übereinstimmen, daß die lustigen Weiber von Windsor weder als eine Fortsetzung noch als eine Ergänzung der Historien oder des Characters des darin auftretenden Falstaff anzusehen sind, wenn ich gleich, im Widerspruch mit ihm, in dem Falstaff, Nym, Bardolph, Pistol und der Frau Hurtig dieser Comödie dieselben Persönlichkeiten wie in den Historien in so weit wiedererkenne, als es dem Dichter nach Maßgabe seines Stoffes Bedürfniß

war, sie zu characterisiren. Hiernach sind wir daher an alle die Bedenken, welche Charles Knight und anderen Kritikern, hinsichtlich ihrer Entscheidung für ein früheres oder späteres Jahr der Entstehung, entgegentreten, nicht mehr gebunden. Daß diese Comödie zu der Zeit, als Francis Meres seine Bemerkungen veröffentlichte, noch nicht existirt habe, ist schon oben für wahrscheinlich angesprochen worden. So bleibt uns denn der Zeitraum zwischen dem Ende des Jahres 1598 und 1601 übrig, um in ihm ihre Entstehung zu suchen. Mit der Stufe der Entwickelung, welche Shakspere in diesem Zeitraum muthmaßlich einnahm, scheint mir auch die Sprache, soweit sich darnach urtheilen läßt, und die Behandlung des Ganzen übereinzustimmen. Jene können wir allerdings nur mit einigem Vorbehalt als Mittel zur ungefähren Zeitbestimmung von der Entstehung des Stückes anziehn. Dem Stoffe gemäß mußte der Dichter von derjenigen feinen Abgeschliffenheit gänzlich absehn, mit welcher er in den meisten seiner anderen Stücke die Personen der höheren Stände sprechen läßt. Selbst die Reden der untergeordneteren Personen in jenen Stücken bieten nicht einen durchaus zuverlässigen Vergleichungspunkt. Eines Theils nähern sie sich mehr der Ausdrucksweise der höheren Schichten von der Gesellschaft, anderen Theils fallen sie, mit augenscheinlicher Absicht einen schroffen Gegensatz zu bilden, weit mehr zum Trivialen und Vulgären herab als irgend etwas in dieser Comödie. Wir dürfen daher selbst aus dem Munde der Frau Quickly, Nyms, Bardolphs oder Pistols nicht genau dieselbe Tonart der Ausdrucksweise zu vernehmen erwarten, wie in den beiden Heinrichen. Indem sich die Sprache dieses Drama's augenscheinlich in der Mitte dieser zwei Endpunkte hält, sollte man also glauben, daß sie zu vereinzelt dastehe, um für unseren Zweck als Anhaltepunkt zu dienen. Demungeachtet halte ich sie deswegen für geeignet dazu, weil sich in ihr ein weit größerer Mangel an Naivetät,

als in früheren Schöpfungen erkennen läßt. Das darf am meisten gelten von der scharf gezeichneten Komik in den Reden des Sir Hugh Evans, des Dr. Cajus, des humoristischen Wirthes und selbst der Frau Quickly. Bei diesen läßt sich nicht wohl an der bewußten Absicht zweifeln, durch Verdrehungen von einzelnen Worten, lächerliche Verstümmelungen derselben oder humoristische Idiotismen Lachen zu erregen, und man wird schwerlich früheren Scherzen des Dichters genau dasselbe nachsagen können, wenn auch hier und da etwas Aehnliches vorkommt. Nur verstehn Sie mich nicht so, als ob ich dadurch der Genialität der ganzen Schöpfung zu nahe treten oder gar dem Dichter eine tendenziöse Effectmacherei Schuld geben wollte. Wir haben vielmehr, wie ich glaube, niemals zu vergessen, daß er die ganze Aufgabe nur von dem Standpunkte eines übermüthigen Scherzes betrachtet und daher in dem reichen Schatze seiner Erfindungsgabe nach Mitteln gegriffen hat, deren Gebrauch er bei ernsteren und tiefsinnigeren Ausführungen verschmäht haben würde. Deshalb besonders erscheinen mir die ernsten und schweren Bedenken der Kritiker über Ursprung und Bedeutung dieses Stückes so übel angebracht und komisch. Und doch liegt in diesem Drama für uns eine Bedeutung vom höchsten Werth. In keinem Lustspiel aus der Zeit Shakspere's, das auf dem Boden des Lebens von den mittleren Klassen des englischen Volkes spielt, wird uns ein lebendigeres, farbenreicheres und poetischeres Bild von dem heitern Alt-England zur Zeit der Königin Elisabeth gegeben. Wie tief auch begabte Zeitgenossen Shakspere's, wie Decker, Marston, Middleton, Munday u. A., zuweilen in diejenigen Sphären, die man mit dem Namen des eigentlichen Volkes zu bezeichnen pflegt, herabgestiegen sind, wie viel wir auch aus manchen ihrer nicht werthlosen Dramen für Sitten, Gebräuche, Grillen und Unarten oder Vorzüge der damaligen Zeit lernen können, so fühlen wir doch bei keinem derselben

das dem lustigen Altengland, trotz seiner Schatten, Schwächen und Abnormitäten, eigenthümliche, heitere Behagen nach, wie in diesem mit leichter Genialität ausgearbeiteten Scherze. Während in jenen oft die vorwurfsvollen Seiten jener Zeit zu sehr zum Gegenstand der komischen Darstellung gemißbraucht werden, ist hier Schatten und Licht mit unbewußt geschickter Hand vertheilt. Der Dichter unterläßt es nicht, uns an die aus den losen Begriffen über Sittlichkeit und Ehre in damaliger Zeit emporgewachsenen Unebenheiten und Verwerflichkeiten zu erinnern. Falstaff selbst steht unter dieser Verdammniß und sein Gefolge, Pistol, Bardolph und Nym gehören in die Klasse des losen Gesindels, dessen es in jener Zeit zur Genüge gab. Daneben ist der humoristische Wirth zum Hosenband eine Figur, die der zu Lust und Scherz stets aufgelegten Zeit entspricht. Wir können seines Gleichen leicht heute noch in Deutschland im Verkehr mit einer lustigen, studirenden Jugend wiederfinden, wogegen sein Urbild in dem unter strenger Förmlichkeit sich bewegenden England schwerlich noch zu entdecken sein wird. Die komischen Gestalten von Sir Hugh Evans und Dr. Cajus sind sicher aus dem Leben der damaligen Gegenwart gegriffen, wo der harmlose Scherz alles Absonderliche mit Begierde zum Gegenstand heiterer Unterhaltung machte. Die lustigen Frauen selbst sind unfehlbar ächte Kinder der damaligen Zeit. Mit besonderer Feinheit instinctiven Tactes ist ihre Zeichnung auf der Mitte zwischen ausgelassener Heiterkeit und dem sicheren Gefühl für Sitte und Anstand gehalten. Ich meine, wir müssen uns denken, das Ganze spielt in Zuständen, denen der Einfluß puritanischer Ascetik noch fremd geblieben, und wo es noch erlaubt war, aus der Verfolgung der Nichtswürdigkeit nicht eine Tugend zu machen, sondern sie als Gegenstand des heiteren Spottes und Scherzes zu gebrauchen. Denn nur dem entspricht es, daß Frau Ford zur Qual ihres unnöthig eifersüchtigen Mannes

mit Frau Page die nichtswürdigen Bewerbungen Falstaffs um ihre Gunst mit fein ausgesonnener List verdienter Maßen züchtigt. Das Ganze endlich macht den Eindruck des heiteren bürgerlichen Wohllebens in einer kleinen Landstadt. Wir könnten uns leicht fragen, ob Shakspere das Original davon nicht in seiner Vaterstadt Stratford bei jugendlichen Jahren gesehn habe? Vielleicht ist die Scene 1 A. IV., wo der kleine William von Hugh Evans auf Grund einer zur Zeit Heinrichs VIII., unter dem Titel Lily's Accidence*), herausgegebenen lateinischen Grammatik examinirt wird, das Bild der Erinnerung Shakspere's, daß auch er vor seiner Mutter ein Examen von einem Pfarrer bestehn mußte, der sich nicht zu gut dünkte, wie Sir Hugh in einem Maskenspiele die Rolle eines Satyrs zu übernehmen. Wer wollte es aber wagen so etwas nur im Entferntesten als Behauptung aufzustellen; und doch würde sich darauf ein heitereres und wohlthuenderes Bild von Shakspere's Jugend gründen lassen, als auf den üblichen Anschauungen der biographischen Forscher von der zu dieser Zeit in seinem väterlichen Hause herrschenden Misère.

Schließlich kann ich nicht unterlassen anzuerkennen, daß dieses heitere Lustspiel, ohne den Werth eines großen poetischen Kunstwerks zu haben, dennoch als ein harmonisch abgerundeter Organismus allen Eigenthümlichkeiten Shakspere's entspricht. Die leichte und ungezwungene Handlung, bei der ihm vielleicht eine, in Tarltons News out of Purgatory, dem Straparola nacherzählte Geschichte von zwei Liebenden aus Pisa, oder auch eine zweite Novelle Straparola's zum theilweisen Anhalt gedient hat, ist so glücklich vertheilt, daß Jeder mehr oder weniger einem komischen Schicksal zum Spielball dient, und zuletzt die

*) Vergl. die Anmerkung von Dr. Delius zu dieser Scene in seiner Shakspere-Ausgabe.

beiden scheinbar unbedeutendsten Personen allein den Gewinn von der ganzen Begebenheit ziehen. Denn das ist der Fall mit dem Gelingen der List von den beiden jungen Liebenden, Anna Page und Mr. Fenton, und es ist überaus komisch, wie damit selbst den beiden besonnensten Personen des Stücks, Mr. und Ms. Page, von denen jede die andere mit einem von ihr vorgezogenen widerwärtigen Freier der Tochter hat betrügen wollen, ihr Antheil an den Neckereien des Schicksals zugewiesen wird. Auf der anderen Seite macht es einen höchst wohlthuenden Eindruck, wie alle durch List und Schicksal gefoppten Personen den Groll über ihr Leid verwinden und schließlich sich zu einer heiteren Genossenschaft vereinigen, sowie überhaupt der durch das ganze Stück durchgehende Character der Versöhnlichkeit und des harmlosen Friedens über das Gesammtbild die Färbung einer überaus anmuthigen Behaglichkeit verbreitet.

Welches von den beiden uns noch übrig bleibenden Lustspielen Taming of the shrew und All's well that ends well, den Vorrang in der Reihenfolge unserer gemeinschaftlichen Betrachtungen haben solle, ist lange der Gegenstand meiner zweifelhaften Entscheidung gewesen. Auf keinen Fall bitte ich Sie zu glauben, daß ich demjenigen, das ich zuerst bespreche, deshalb auch ein höheres Alter unbedingt zuschriebe. Meine chronologischen Angaben über die Zeit, in welcher, meiner Meinung nach, ein Stück Shakspere's entstanden sein kann, dürfen überhaupt nicht für feste Behauptungen gelten. In Bezug auf diese beiden Stücke aber werden wir noch weniger zu einer definitiv entscheidenden Antwort über das Jahr ihrer Entstehung kommen. Doch gehören sie in mancher Beziehung so zu einander, daß die Betrachtung des einen und des andern von mir gern nahe zusammengebracht und, so weit es möglich ist, neben einander gestellt wird. Ohne zu den vollendetsten Meisterwerken oder wenigstens ohne zu den-

jenigen Schöpfungen gerechnet werden zu können, welche, Behufs der vollen Würdigung von Shakspere's großem Ingenium, für maßgebend gelten können, sind sie dennoch von großem Belang für die innige Vertrautheit mit seiner poetisch dramatischen Individualität und für sein Verhältniß zu der literarischen Welt seiner Gegenwart, und daß in letzter Beziehung die Zähmung der Widerspenstigen mir fast noch bedeutender scheint, als „Ende gut Alles gut", läßt es mir zweckentsprechend erscheinen, mit diesem zu beginnen und mit jenem den gegenwärtigen Abschnitt zu schließen. Dazu kommt, daß beide Stücke zur Entscheidung einer noch immer nicht völlig erledigten Frage angezogen werden. Ihnen, wie allen unterrichteten Verehrern Shakspere's ist es bekannt, daß Francis Meres in seiner „Palladis Tamia" eines Stückes „Love's labours won" gedenkt. Keins von den in der Folio abgedruckten Dramen führt diesen Titel. Unter der berechtigten Meinung, daß das spurlose Verschwinden eines von dem Kenner und muthmaßlichen Freunde Shakspere's als bekannt aufgeführten Stückes völlig undenkbar sei, hat man nach Farmers Vorgang in der Mehrheit angenommen, das Stück All's well that ends well", habe früher diesen Titel geführt. Dagegen haben sich mannichfache, bald mehr, bald minder gegründete Zweifel erhoben, und neuerdings ist zuerst von Emil Palleske und dann von E. W. Sievers die Meinung aufgestellt worden, der von Francis Meres angeführte Titel passe weit mehr auf das Lustspiel „The taming of the shrew." Abgesehen von anderen Gründen kommt diesen verschiedenen Meinungen allerdings der doppelte Umstand zu Statten, daß, wiewohl von keinem der beiden Stücke ein Quartabdruck, der einiges Anhalten gewähren könnte, existirt, nach der Meinung mehrerer ansehnlicher Kritiker beide Stücke vor 1598 geschrieben sein können, und doch in dem von Francis Meres gegebenen Verzeichnisse nicht erwähnt werden. Am meisten fällt, meines

Erachtens, für die von Palleske und Sievers aufgestellte Meinung ins Gewicht die Parteinahme von Dr. W. A. B. Hertzberg in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von „Ende gut Alles gut.“*) Dieser lichtvolle Aufsatz ist mit einer so erschöpfenden philologischen Einsicht abgefaßt und enthält so wichtige, aus der gründlichsten Forschung und der schärfsten Diagnose hervorgegangene Andeutungen über Shakspere's Styl, daß es mir schwer werden wird, mit dieser Gelehrsamkeit Schritt zu halten, geschweige denn in Widerspruch zu treten. Demungeachtet kann ich mich nicht enthalten, auf die vorliegende Frage einzugehn und, wo es nöthig scheint, meine abweichende Meinung darzulegen. Vor Allem ist die kritische Betrachtung beider Stücke erforderlich, um aus ihr die Beantwortung dieser letzten Frage abzuleiten. So wenig ich auch hoffen darf, sie zu einer durchaus annehmlichen Entscheidung hinauszuführen, wird dennoch, wie ich hoffe, der Nachweis jener oben aufgestellten Behauptung, daß nämlich beide Stücke einen wesentlichen Beitrag zu unserer Vertrautheit mit Shakspere's poetisch-dramatischer Individualität und seinem Verhältniß zur literarischen Welt seiner Gegenwart liefern, den geeigneten Abschluß dieser Einzelbetrachtung sowie des ganzen Abschnitts bilden.

Nach dem, was ich bisher ausgesprochen habe, bedarf es nur der vorübergehenden Erwähnung, daß nach der Meinung von Chalmers das Jahr 1599, nach Drake 1598, und nach Malone 1606 als der Zeitpunkt, wo das Stück „Ende gut Alles gut“ geschrieben sein könne, festgestellt wird. Keine dieser Angaben beruht auf einem zuverlässigen Fundament. Sobald die Meinung von Farmers, daß diese Comödie ursprünglich den Titel „Love's labours won“ geführt habe,

*) Shakspere-Uebersetzung der D. Shakspere-Gesellschaft Bd. XI. p. 343 ff.

Boden gewann, konnte sie daher leicht ihren maßgebenden Werth verlieren. Tieck spricht in seinen Bemerkungen zu des Gr. Baudissin Uebersetzung eine Meinung aus, die ich ihn wiederholt mündlich habe vertheidigen hören, und nach welcher die Abfassung dieses Stückes in die früheste Periode von Shakspere's Laufbahn zu setzen sei. Doch beruhte sie im Grunde nur auf dem Gefühl. Er führte dafür nicht blos die einer jugendlichen Conception angemessene Innigkeit der Erfindung an, welche in der ganzen Schöpfung sich ausspricht. Besonders maßgebend war für ihn die Anschauung, daß in dem Parolles dieses Stückes gewissermaßen der Prototyp des später geschaffenen Phantasiegebildes von Sir John Falstaff zu erkennen sei. Wie sehr ich selbst von dieser Anschauungsweise befangen und durchdrungen war, mögen Sie aus einem vor mehr als 8 Jahren von mir abgefaßten, und im II. Theil des Jahrbuchs der deutschen Shakspere-Gesellschaft (p. 48) abgedruckten, kleinen Aufsatz erkennen. Daß ich Manches, was ich in dieser flüchtigen Arbeit ausgesprochen habe, heute nicht mehr vollständig aufrecht erhalten kann, ist die Folge meiner seit dieser Zeit fortgeschrittenen Einsicht in das Wesen von Shakspere's Sprache und ihrer Entwickelung, nach Maßgabe seiner zunehmenden Ausbildung in dieser Hinsicht. Gegen alle diese Meinungen fällt nun Hertzbergs Annahme, daß die Abfassung dieses Stückes ungefähr auf das Jahr 1603 zu setzen sei, deshalb in entscheidendes Gewicht, weil sie sich auf die gründlichsten philologischen Betrachtungen und Untersuchungen stützt. Zugleich wird mit der Ausführung von Hertzbergs Meinung die Vermuthung abgeschnitten, daß die Version, welche uns die Folio von 1623 von diesem Stücke giebt, als das Resultat einer vollständigen Umarbeitung des älteren Conceptes zu betrachten und daß dabei der ursprüngliche Titel dieses Stückes von dem Dichter selbst verändert worden sei.

Wiewohl es darnach scheinen sollte, als müsse damit für

jeden Shakspere-Forscher und Kenner die Frage darüber, ob das fragliche Stück vor 1598 geschrieben und unter dem von Meres aufgeführten Titel gemeint sein könne, abfällig entschieden sein, so liegt doch gerade in dieser ausdrücklich betonten Absicht des gelehrten Philologen die Aufforderung, sich darüber klar zu werden, ob an der Beweisführung nichts zu wünschen übrig bleibe. Darüber wird sich selbstverständlich nicht streiten lassen, daß dieses Drama in stylistischer Hinsicht die größten, ja fast mehr Schwierigkeiten des Verständnisses bietet, als irgend ein anderes. Auch Delius erkennt diese Thatsache an, und selbst der über alles Lob erhabenen Uebersetzung Hertzbergs hat es nicht gelingen können, die Dunkelheiten überall zu entfernen. Sie finden ihren Grund vorzugsweise in der, oft ohne Noth, künstlich verknüpften Rede und den häufig angewendeten Metaphern. Dieß gilt nicht blos von den metrischen, sondern, — besonders im Anfang — auch von den prosaischen Theilen. Auch ist nicht, wie Tieck bemerkt zu haben glaubte, ein Unterschied in dieser Hinsicht zwischen den ersten und den letzten Acten wahrzunehmen. Vielmehr bleibt sich die künstliche, fast könnte man sagen, wie capriziöse Verknüpfung der Reden von den einzelnen Personen von Anfang bis zu Ende gleich. Man darf dafür nur die letzte Scene mit der von Hertzberg ausdrücklich hervorgehobenen, ziemlich dunkeln Entschuldigung Bertrams über sein Unrecht gegen Helena (V. 344—55) und die Auslassungen Diana's anführen. Ein Theil der Veranlassung zu manchen Dunkelheiten kann allerdings in der Verderbtheit des Textes der Folio liegen, weshalb denn auch dieses Stück der Conjectural-Kritik ein reiches Feld geöffnet hat. Auch das kann hier und da zur Erschwerung des Verständnisses beitragen, daß die Folio überaus arm an Bühnenweisungen ist. Denn manche Rede, die nach dem Zusammenhang unverständlich scheint, würde leicht klar werden, wenn sich dabei bemerkt fände, ob sie von einer Gebährde oder

Handlung der redenden Person begleitet, ob sie bei Seite gesprochen oder nur an eine bestimmte Person gerichtet sein solle. Das ist jedoch von untergeordnetem Belang. Weit wesentlicher ist die allgemeine Redeform an sich selbst. Die Mehrheit der Kritiker will darin nicht mit Unrecht den Character des Euphuismus wiedererkennen. Auch liegt die Erklärung nahe, daß Shakspere diese von der Mode der damaligen Zeit getragene Manier deshalb für entsprechend gehalten hat, weil sich die gesammte Begebenheit nicht blos in den höchsten Kreisen bewegt, sondern auch die delicatesten Fragen in derselben berührt werden. Indessen kann man die künstliche Redeform nicht überall mit dem Euphuismus für übereinstimmend halten. Die Dunkelheit besteht nicht vorzugsweise und nur an einzelnen Stellen in dem dieser Ausdrucksweise besonders eigenthümlichen Ueberfluß an scharfsinnigen Antithesen und weit hergeholten Bildern. Sie beruht mehr auf der metaphorischen Form, auch auf der dem gewöhnlichen Gebrauch widersprechenden Construction, besonders bei der Anwendung des Relativs und anderer Fürwörter. Unter allen Umständen ist die ganze Redeweise derjenigen Naivetät, welche den Stücken der früheren Periode eigen ist, entschieden entgegengesetzt. Man hat also, wie es auf den ersten Anlauf scheint, nicht Unrecht, diese Wahrnehmung als ein Zeichen von der späteren Entstehung dieses Drama's ansehen zu wollen.

Von eben so großem, wenn nicht noch bedeutenderem Belang ist die Verschiedenheit dieses Stückes von früher besprochenen in metrischer Hinsicht. Es ist allerdings gegründet, daß in der Versification die Sorgfalt und Genauigkeit, mit welcher sie Shakspere in seinen Stücken der ersten und dieser mittleren Periode zu behandeln pflegt, ungeachtet des an manchen Stellen darauf verwendeten Fleißes, nicht überall wahrzunehmen ist. Daß der Sinn auch den Schluß des Verses bedingt, kommt

seltener vor. Bei den häufigeren Enjambements fehlt es sogar, wie Hertzberg durch Beispiele nachweist, oft nicht an denjenigen Härten, die dadurch entstehn, daß eine Partikel, ein Fürwort oder sonst ein untergeordneter Redetheil, der dem Sinne nach dem zweiten Verse angehört, noch den Schluß des ersten bildet. Selbst bei den nicht selten vorkommenden gereimten Stellen ist dieß wahrzunehmen. Nächstdem ist den Versen in der Allgemeinheit eine größere rhythmische Mannichfaltigkeit nachzurühmen, als den in früheren Stücken. Die abwechselnde Vertheilung der Cäsur und die gefällige Einmischung von Anapästen trägt dazu wesentlich bei. Nur ist das Vorkommen unvollständiger oder zwölfsylbiger Verse nicht so häufig als in Dramen aus der reiferen Periode.

So weit kann ich also dem Nachweise Hertzbergs mit Uebereinstimmung folgen. Nur muß ich, nach meinem schwachen Dafürhalten, gegen das absolut entscheidende Gewicht, das er auf die weiblichen Versendungen legt, meine entgegenstehende Meinung verwahren. Ohne den Werth dieses Kennzeichens für die Altersbestimmung eines Drama's zu verkennen, kann ich ihn, wie ich früher schon bemerkt habe, doch nur als subsidiarisch anerkennen. Es ist mir nicht möglich, mich davon zu überzeugen, daß aus dieser einen Differenz allein ein Beweis von genügend schlagender Kraft hervorginge, um für sie alle anderen inneren Kennzeichen über das muthmaßliche Alter eines Stückes zurückzusetzen. Ich glaube, Sie werden sich von der Berechtigung dieser Meinung leicht durch einen Blick auf die Zusammenstellung überzeugen, welche Dr. Hertzberg in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von Cymbeline*) uns vorlegt. Kurz ich kann nicht die unbedingte Nothwendigkeit einsehn, daß „Ende gut Alles gut" unmittelbar vor Troilus und Cressida nur aus dem Grunde entstanden sein müsse, weil

*) Shakspere-Uebersetzung d. D. Shakspere-Gesellschaft Bd. XII. p. 292.

jenes nur 20 % weiblicher Endungen hat, während sie bei diesem bis zu 20 ½ % ansteigen.

Ferner beklage ich, daß Dr. Hertzberg bei seiner gewissenhaften Untersuchung auf einige in diesem Stücke allein, oder doch nur in den ältesten Dramen vorkommende Ausdrücke keinen Werth gelegt hat. Denn ich halte es nicht für unbegründet, daß Shakspere im Laufe der Zeit in der Anwendung, besonders von solchen Wörtern, die sich unter die Kategorie von sogenannten inkhornterms stellen lassen, nur aus einer fremden Sprache abzuleiten sind oder für Idiotismen gelten können, weit vorsichtiger geworden ist, wenngleich aus den spätesten Stücken, z. B. The Winters Tale, Beispiele von außer Gebrauch gekommenen Saxon terms anzuführen sind.*) Von nicht geringerer Bedeutung sind die sehr häufigen Wortspiele — zuweilen von obscöner Bedeutung — wie sie fast nur noch der hier in Betracht kommenden Periode Shakspere's (zwischen 1594/95 und 1601), weniger aber einer späteren eigen sind. Auch das weist auf diese Periode hin, daß in diesem Stücke wiederholt dieselben Anspielungen auf prahlerische und großsprecherische Reisende, sowie auf den in gewisser Zeit zur geckenhaftesten Mode gewordenen Gebrauch des Zahnstochers, wie in König Johann, vorkommen. Endlich ist meines Erachtens in Anschlag zu bringen, daß, wenn auch dieses Stück den Stempel einer wie aus einem Guß entstandenen Schöpfung trägt, dennoch die Spuren einer sehr sorgfältigen Ausarbeitung an manchen Stellen nicht zu verkennen sind.

*) Zu den erstern gehören: recantation und linguist nur in All's well that ends well II. 3. u. IV. 1; zu den zweiten lustic, A. II. 3, leaguer III. 6, conged (beurlaubt) II. 3 und endlich lustier, das außer A. w. th. e. w. II. 3 nur noch in 1 Henry IV. V. 4 und Romeo und Julia II. 4 vorkommt. Zu den dritten sind zu rechnen: Kicky-wicky II. 3 u. linsey-woolsey IV. 1. Das in Macbeth vorkommende „Hurly burly" ist dem nicht gleichzustellen, weil es in mehreren alten Stücken anderer Autoren nicht selten gefunden wird.

Ohne eine große Sorgfalt würde es kaum denkbar sein, daß der künstlich verknüpfte Styl von Anfang bis zu Ende nicht blos mit großer Consequenz, sondern auch mit der schärfsten Bezeichnung der verschiedenen Personen nach ihrer individuellen Redeweise hätte durchgeführt werden können. Wenn auch zugegeben werden muß, daß bei keinem Schriftsteller und Dichter die Grenzen zwischen Reflexion und Inspiration, zwischen Phantasie und Urtheilsvermögen, künstlerischer Absicht und unbewußter Genialität schwerer zu erkennen sind als bei Shakspere, so liegt doch darin nicht die Aufforderung, um anzunehmen, daß die Einwirkung des einen oder des anderen während seiner schöpferischen Thätigkeit niemals habe vorherrschend sein können, sondern sich beides immerwährend die Waage gehalten habe. So wie auf der einen Seite, meines Erachtens, Shakspere's Individualität niemals von den allgemeinen Bedingungen des geistigen Lebens der gesammten menschlichen Natur völlig losgelöst werden darf, so ist dieselbe doch auf der anderen Seite von so eigenthümlichem Gepräge, daß wir nicht überall mit den nach unserer untergeordneten Fähigkeit und Anschauung gebildeten systematischen Grundsätzen und Regeln auskommen. Wenn es sich in der That bei der erschöpfenden Prüfung seiner Werke um eine Erscheinung handeln sollte, welche mit den in derselben Periode sich regelmäßig darstellenden nur schwer zu vereinigen scheint, so werden wir deshalb doch in unserem Urtheil darüber sehr vorsichtig sein müssen, ob diese Erscheinung uns unbedingt veranlassen dürfe, die Entstehung der betreffenden Schöpfung nur deshalb in eine frühere oder spätere Periode zu setzen, oder aber Gründe vorliegen, um in derselben eine von der mannichfaltigen und kaum zu ergründenden Gestaltungsfähigkeit Shakspere's veranlaßte Ausnahme zu beobachten. Zugegeben also, daß der Styl in dem vorliegenden Stück die auffallendsten Verschiedenheiten

von demjenigen zeigt, den wir an anderen Stücken derselben Periode wahrnehmen und der uns als das Resultat einer zeitgemäß von ihm beobachteten Gewohnheit erscheint, so bleibt uns dennoch die doppelte Frage übrig, ob nicht in dem Dichter selbst und der Vergegenwärtigung der Erscheinung, welche ihm momentanes Bedürfniß war, ein Grund, der ihn zum Abgehn von der zeitgemäßen Gewohnheit veranlaßt haben könnte, vorliege, und ob ferner der exceptionelle Styl durchaus von der Art sei, daß er nur mit demjenigen vereinbar scheine, den er in einer späteren Periode consequent angewendet hat. Was die erste Rücksicht betrifft, so habe ich schon die Wahrscheinlichkeit angedeutet, daß der höchst eigenthümliche Stoff Shakspere veranlaßt haben könne, denselben in einer von seiner zeitgemäßen Gewohnheit völlig verschiedenen Weise auszuarbeiten. Ich kann zwar mit der überaus scharfsinnigen und für das Verständniß von Shakspere's Styl höchst werthvollen Auslassung von Dr. Hertzberg über das Verhältniß unseres Dichters zu der euphuistischen Richtung und Neigung seiner Zeit vollkommen übereinstimmen. Auch ich bin der Meinung, daß er, soweit sie als krankhafte Schwäche zu betrachten ist, in Folge seiner selbständigen Genialität, über dieselbe erhaben war. Aber meines Erachtens wird dadurch die Möglichkeit nicht abgeschnitten, sondern vielmehr wahrscheinlicher, daß er aus den schon gedachten Gründen von der euphuistischen Ausdrucksweise hier nicht ohne Absicht so viel zu seinem Zwecke benutzt hat, als ihm angemessen schien. Die mit ungewöhnlicher Künstlichkeit verknüpfte Ausdrucksweise und die daraus folgende Schwierigkeit des Verständnisses braucht uns daher nicht unbedingt zur Veranlassung zu dienen, um daran zu zweifeln, daß die Entstehung dieses Stückes in derselben Periode zu suchen sei, in welcher die bisher besprochenen Dramen, meiner Meinung nach, entstanden sind. Dazu kommt ferner der noch bedeutendere Umstand, daß der in dem vorliegenden Stücke zu

beobachtende Styl keineswegs mit demjenigen eine vollständige Parallele bildet, durch welchen sich die Dramen aus der Periode von 1601 bis zum Ende seiner Laufbahn vor allen früheren auszeichnen. Wir werden allerdings in der Folge sehn, daß sich in diesen Stücken aus seiner reifsten Periode Schwierigkeiten des Verständnisses von ähnlicher Art, wie in diesem darbieten. Aber auf der anderen Seite scheint, nach meinem schwachen Dafürhalten, in dem Style dieser letzten Stücke die zur Gewohnheit gewordene Virtuosität Shakspere's in weit prägnanterer Weise vorzuherrschen als in diesem. Ich kann sogar die Frage nicht unterdrücken, ob nicht gerade dadurch, daß zu der Zeit der Abfassung dieses Stückes die Sprachkünstlerschaft Shakspere's, wie hoch sie auch schon anzuschlagen sei, dennoch zu der hohen Stufe, wie in der letzten Periode, noch nicht gediehen war, manche Dunkelheiten und Schwierigkeiten des Verständnisses mehr in die Augen springen als in einer späteren Zeit.*) Prüfen Sie, verehrter Freund, nach eigener Einsicht, ob Alles dieß mich wegen meines Widerspruchs gegen die meisterhafte Beweisführung eines der größten Kenner nicht von Shakspere allein, sondern auch von dem Wesen der englischen Sprache überhaupt genügend rechtfertigen kann. Nur das Eine muß ich noch hinzufügen, daß ein von Dr. Hertzberg hervorgehobenes Moment durch meine bisherige Ausführung nicht erledigt wird. Das bleibt allerdings noch unerklärt, daß in der Versification Erscheinungen vorkommen, die sich nur erst in der spätesten Periode Shakspere's wiederholen. Es scheint mir indessen nicht bedeutungslos, daß die am meisten ins Gewicht fallenden Eigenthümlichkeiten nicht consequent durch das ganze Stück gehn, sondern sehr zerstreut liegen. Es ist auffallend, daß von den Fällen, welche Dr.

*) Vergl. Dr. H. Ulrici's dramatische Kunst Shakspere's 3. Auflage. Bd. II. p. 303.

Hertzberg davon anführt, daß eine der Satzfügung des nächstfolgenden Verses angehörende Conjunction oder Präposition, ein Fürwort, ein Dativzeichen oder eine Copula zum Schluß des vorhergehenden Verses gebraucht wird — wodurch eine, nur in der späteren Periode häufiger vorkommende, metrische Härte entsteht — die Mehrzahl dem II. Acte angehört, wogegen der I. und III. Act nur 2, der V. Act nur 1 und der IV. Act gar kein Beispiel der Art aufzuweisen hat. Ich würde nicht wagen, auf Grund dieses Umstandes allein die Vermuthung wieder aufzunehmen, daß, ungeachtet des entschiedenen Widerspruchs von Dr. Hertzberg, dennoch die Möglichkeit einer späteren Ueberarbeitung und der Vertauschung des ursprünglichen Titels „Love's labours won" mit dem All's well that ends well nicht unbedingt abzuweisen ist, wenn nicht noch mehr dafür angeführt werden dürfte. Darüber zu sprechen, halte ich jedoch nicht eher an der Zeit, als bis wir die beiden wichtigen Fragen beantwortet haben, ob erstens in der poetischen Ausarbeitung dieses Stückes kein Widerspruch gegen die Möglichkeit seiner Entstehung in dem von Dr. Hertzberg angegebenen Jahre (1603) liege, und zweitens in welchem Verhältniß dasselbe zu dem Lustspiele „The taming of the shrew" stehe.

Bekanntermaßen hat Shakspere den Stoff zu All's well that end swell aus einer der feinsten Novellen von Boccaccio entlehnt. Sie ist in der dritten Giornata des Decamerone die neunte und, von Paynter wörtlich ins Englische übersetzt, in the Palace of Pleasure (1566)*) unter dem Titel „The story of Giletta of Narbona" aufgenommen. Ihr Inhalt ist im Wesentlichen folgender: Giletta war die Tochter eines berühmten Arztes, Gerhard von Narbonne, den der Graf Eisenhardt (Isnardo) von Roussillon wegen seiner immer-

*) Abgedruckt in Shakspere's Library by Br. J. Payne Collier Vol. 1.

währenden Kränklichkeit zu seinem Hausarzt ernannt hatte. Mit dem einzigen Sohne des Grafen, Bertram, erzogen, faßte sie schon von zarten Jahren an eine Neigung zu diesem. Als nun Graf Eisenhardt und bald darauf auch der Vater Giletta's starb, ehe noch Betram zu mündigen Jahren gekommen war und der König, als gesetzlicher Vormund, den jungen Grafen an den Hof von Paris beschied, blieb Giletta, von dem tiefsten Liebeskummer erfüllt, in Roussillon allein zurück. In dieser Stimmung erinnerte sie sich bei der Nachricht von des Königs Leiden an einer Fistel, deren Heilung alle Aerzte für unmöglich hielten, daß sie in dem Nachlasse ihres Vaters ein Heilmittel besitze, dessen Wirkung gerade in dem betreffenden Falle für unfehlbar galt. Von ihrer Leidenschaft getrieben, entschloß sie sich daher, an den königlichen Hof zu reisen und dem König ihr Heilmittel anzubieten, um wo möglich durch das Gelingen der Cur den jungen Grafen zum Gemahl zu gewinnen. Indem sie dem König die Alternative stellte, daß, wenn ihr Mittel fehlschlüge, sie sich dem schimpflichsten Tode unterwerfe, wenn aber die Cur gelänge, sie sich zur Belohnung die Freiheit ausbedinge, aus den Umgebungen des Hofes — mit alleiniger Ausnahme der Prinzen von Geblüte — ihren Gemahl wählen zu dürfen, überwand sie die unter den obwaltenden Umständen natürlichen Zweifel. Der König verpflichtete sich mit seinem königlichen Worte zur Gewährung der von ihr bedungenen Belohnung, und wurde in überraschend schneller Weise durch ihr Mittel geheilt. Als nun Giletta zur Belohnung die Hand des jungen Grafen verlangte, erklärte sich dieser mit Entschiedenheit gegen die Verbindung mit ihr, weil sie von allzu untergeordneter Herkunft sei. Der König bestand zwar auf der Erfüllung der von ihm zugesagten Bedingung, und Graf Bertram wurde auf dessen Befehl mit Giletta getraut. Aber ohne die Ehe vollzogen zu haben, entfernte er sich heimlich

von Paris und begab sich in Dienste des Herzogs von Florenz, der damals gerade mit Siena in Krieg verwickelt war. Während er sich bei dieser Gelegenheit Ruhm erwarb, war Giletta, zwar tief betrübt, doch ohne eine Klage über die Härte ihres Gemahls zu äußern, nach Roussillon zurückgekehrt und regierte dort, allgemein als Gräfin anerkannt, die Grafschaft mit solchem Geschick und Erfolg, daß sie die Liebe und Anhänglichkeit aller ihrer Unterthanen gewann. Nach einiger Zeit ließ sie ihrem Gemahl durch zwei vertraute Edelleute Bericht davon abstatten und hoffte dadurch Bertram zur Rückkehr in seine Heimath und zur Anerkennung ihrer ehelichen Rechte zu bewegen. Zugleich beauftragte sie die Ritter, dem Grafen zu sagen, daß, wenn ihre Anwesenheit in Roussillon ihn abhalten sollte heimzukehren, sie bereit sei, selbst in die Fremde zu gehn. Der Graf antwortete darauf mit Härte, er gebe ihr Freiheit zu thun, was sie wolle, werde sie aber nie als seine Gemahlin erachten und in seinem Hause aufnehmen, wenn sie ihm nicht einen Ring, der seinem Hause seit einer Reihe von Geschlechtern vererbt war, und den er daher nie von seinem Finger that, und einen von ihm erzeugten Sohn vorzeigte. Nach diesem, alle Hoffnung abschneidenden Bescheide nahm die Gräfin Pilgerkleider, entfernte sich, mit reichen Geldmitteln und werthvollen Juwelen versehn, aus dem Schlosse und gab vor, eine Pilgerfahrt zu St. Jacob von Compostella zu unternehmen. In Florenz ungekannt angekommen, machte sie die Bekanntschaft einer armen und ehrbaren Wittwe, deren schöne Tochter schon einige Zeit der Gegenstand der Liebeswerbungen Bertrams gewesen war, aber im Einverständniß mit ihrer Mutter alle Anträge desselben abgewiesen hatte. Giletta gelang es nicht ohne Schwierigkeit, Mutter und Tochter durch vertrauensvolle Mittheilung ihres Namens und ihres unglücklichen Verhältnisses zu ihrem Gemahl für einen von ihr erdachten Plan zu gewinnen. Das

junge Mädchen sollte sich zur Gewährung ihrer Gunst an Bertram unter der Bedingung bereit erklären, daß er ihr den Ring, den er immer an seinem Finger trage, übersende, dann aber bei der in nächtlichem Dunkel und der größten Heimlichkeit zu veranstaltenden Zusammenkunft ihren Platz an Giletta überlassen. Der Plan gelang über Erwarten. Der junge Graf entschloß sich, den Ring zu übersenden, und meinte bei wiederholten Zusammenkünften die Gunst der schönen Florentinerin zu genießen, während er mit Giletta und diese mit ihm glücklich war. Bald fühlte Giletta, die nun in dem Besitze des Ringes von Bertram war, daß ihr Mutterfreuden bevorständen. Der Umgang wurde abgebrochen, das junge Mädchen, das Giletta zu ihrem Glück verholfen hatte, durch eine reiche Aussteuer belohnt, und die junge Gräfin blieb so lange in Florenz verborgen, bis sie von zwei schönen Zwillingssöhnen genas. Indessen war Bertram, von der Entfernung seiner Gemahlin unterrichtet, und von seinen Vasallen mit Bitten gedrängt, nach seiner Grafschaft zurückgekehrt. Am Feste Aller Heiligen veranstaltete er ein reiches Gastgelage, zu welchem viele vornehme Herren und Damen geladen waren. Giletta hatte sich, um in seiner Nähe von ihm Nachrichten zu erhalten, mit ihren Söhnen, die indessen unter ihrer sorglichen Pflege zu schönen Kindern gediehen waren, nach Montpellier begeben. Dort erhielt sie Kunde von der auf Bertrams Schloß veranstalteten Festlichkeit. Von Niemandem in ihrer Pilgertracht erkannt, begab sie sich dahin, und schritt durch das Gedränge der Gäste im festlichen Saale mit Sicherheit hindurch, bis sie zu dem Sitze ihres Gemahls gelangte. Dort warf sie sich, ihre beiden Knaben in den Armen haltend und den Ring Bertrams vorzeigend, vor ihm nieder und bat, da sie die ihr gestellte Bedingung doppelt erfüllt habe, mit den zärtlichsten Ausdrücken, als Gemahlin in ihre Rechte und in die Liebe Bertrams aufgenommen zu

werden. Der Graf verlor darüber zwar alle Fassung, kam aber, nachdem er den ganzen Zusammenhang erfahren hatte, voller Rührung zur Einsicht seines Unrechts. Die unendliche Liebe Giletta's, ihre Sanftmuth und ihre geistige Begabung sowie die Schönheit der Kinder, in denen er seine Züge wiederzuerkennen meinte, wirkten so stark auf sein Herz, daß es kaum noch der Bitten der Anwesenden bedurfte. Er nahm die glückliche Mutter mit ihren Söhnen voll Zärtlichkeit in seine Arme, das begonnene Fest verwandelte sich zum Hochzeitsmahle und er genoß fortan in inniger Achtung und Liebe für seine Gemahlin das ungetrübte Glück einer gesegneten Ehe.

Sie sehn aus diesem, nach Boccaccio's Erzählung, gegebenem Berichte, daß sich Shakspere in der Hauptsache mit großer Treue an seine Quelle gehalten, daß er sich aber gewohntermaßen aus derselben eine in vieler Hinsicht glänzendere und farbenreichere Erscheinung geschaffen, und nach dieser die uns vorliegende Schöpfung erzeugt hat. Die Mutter Bertrams, von welcher Bocaccio's Novelle nichts weiß, ist eine seiner schönsten Frauengestalten; ihre mütterliche Liebe zu Helena — die bei Shakspere an die Stelle von Giletta tritt — und ihre Theilnahme an der Leidenschaft von dieser zu ihrem Sohn ist mit rührender Innigkeit geschildert. Der König, der bei Boccaccio sehr im Hintergrunde steht, bei Shakspere aber bis zur endlichen Lösung der Verwickelung eine entscheidende Rolle spielt, ist mit dem feinsten Tacte gezeichnet und stellt das verehrungs- und liebenswürdigste Bild eines edeln und väterlich gesinnten Fürsten dar. Helena selbst gewinnt mit ihrer beharrlichen und dennoch rührend-sanften Liebesleidenschaft, sowie mit ihrem hellen Verstande in allen Scenen — mit Ausnahme einer einzigen, von der wir später sprechen werden — unsere rückhaltlose Theilnahme. Zudem hat Shakspere die Handlung mit mehreren Zwischenfällen

und Nebenfiguren aus eigener Erfindung ausgestattet, welche zur Erhöhung des Reizes und zur Ausführung der Motiven beitragen. Zu jenen gehört die Fiction, daß die Entscheidung nicht blos an denjenigen Ring geknüpft ist, den Bertram seiner Meinung nach an Diana, die Florentiner Schöne, gegeben hat, und der dadurch in die Hand seiner Gemahlin kommt. Noch ein zweiter Ring, den Helena vom König mit der Anweisung, ihn im Nothfall zur Anrufung seines königlichen Beistandes zu gebrauchen, erhalten, und den sie dem getäuschten Gemahl in ihrer Brautnacht an den Finger gesteckt hat, spielt nach Shakspere's Erfindung eine bedeutende Rolle, und erhöht auf sinnreiche Weise die Spannung des Zuschauers und Lesers bis zum endlichen Abschluß der Begebenheit. Zu den von Shakspere neu erfundenen Nebenpersonen gehört der alte treuherzige Ritter Lafeu, der mit seinem humoristischen Wesen viel Beifall gefunden haben muß, da er späteren Dramatikern, unter anderen Beaumont und Fletcher, hier und da zum Vorbild für ähnliche Charactere gedient hat. Auch der Narr darf für eine geistreiche Erfindung gelten, wenn er gleich die Empfindlichkeit von dem Anstandsgefühle der Gegenwart oft durch seine zweideutigen und sogar ins Obscöne fallenden Witzworte verletzt.

Doch schon hier stoßen wir auf ein Detail, das, meines Erachtens, mit dem Character von Shakspere's Darstellungen in seinen späteren Jahren nicht recht stimmen will. Ich verkenne nicht, daß sich der clown dieses Drama's, als eine ächt Shakspere'sche Original-Schöpfung, von anderen Figuren in Stücken nicht blos von anderer, sondern auch von seiner eigenen Hand unterscheidet. Aber ich frage mich vergebens, ob er, wie in anderen Stücken, als integrirender Theil zu betrachten ist. Nach meinem Dafürhalten würde diese Figur und ihre dem späteren Tone in Shakspere'schen Dramen widersprechende, anstößige Ausdrucksweise zu entbehren sein.

Derselbe Fall scheint es mir mit der Scene des ersten Actes zu sein, in welcher Helena mit dem sich bei ihr beurlaubenden Parolles allzulange bei dem Gespräch über ihre Jungfrauschaft beharrt. Angenommen auch, daß wir vielleicht nach des Dichters Absicht unter Virginity nicht dasselbe wie unter Maidenhead verstehn, also nicht eigentlich an die jungfräuliche Unbeflecktheit, sondern nur an den jungfräulichen oder ledigen Stand denken sollen, wodurch ein großer Theil der anstößigen Färbung verwischt wird, so bleibt doch der Mangel übrig, daß das Gespräch weder zur Förderung der Handlung noch zur Motivirung irgend eines Characters nöthig scheint. Helena's Bild wird wenigstens durch diese allzuvertrauliche Unterhaltung mit einem untergeordneten Diener, den sie, wie wir später erfahren, verachtet, in keiner Weise gehoben. Ob auch mein Urtheil in diesem Punkte irrt oder nicht, so kann ich doch nicht verbergen, daß, meinem Gefühle nach, in dieser Unebenheit ein Widerspruch mit Shakspere's gewohnter Denk- und Dichtungsweise in seiner reifsten Periode liegt.

Unter den neu erfundenen Nebenfiguren greift Parolles am thätigsten in die Handlung ein. Wäre Tieck's und mancher Anderer Meinung gegründet, daß diese Gestalt, von komischem zugleich, aber auch von sittlich verwerflichem Wesen, für die erste, noch unvollkommene Conception des Dichters von dem später vollständiger ausgeführten Character Sir John Falstaffs unzweifelhaft zu gelten habe, so würde freilich die Frage, ob das Stück vor oder nach 1598 entstanden sei, entschieden sein. Denn es läßt sich nicht wohl denken, daß Shakspere dieselbe Individualität früher in einer vollendeten und erst später in unvollständigerer Weise auf die Bühne gebracht habe, und daß wenigstens der 1. Theil Heinrichs IV. vor 1598 schon auf der Bühne gewesen ist, steht nach der bekannten Erwähnung desselben in Palladis Tamia von Fr. Meres fest. Indessen erscheint mir dieses Urtheil über die

Erscheinung von Parolles überhaupt nicht völlig zutreffend. Auf keinen Fall ist es von hinreichendem Gewicht, um gegenüber von anderen und bedeutenderen Bedenken als durchschlagender Beweis zu gelten. In erster Hinsicht vermisse ich die entscheidendsten Berührungspunkte zwischen beiden Personen. Im Grunde liegen sie nur in der großsprecherischen Prahlerei und Feigheit, die beide mit einander gemein haben. Dagegen hat Parolles nicht eine Spur von dem in Witz und Erfindsamkeit unerschöpflichen Humor, durch den Sir John Falstaff auf den Prinzen Heinrich und daher auch auf uns den Reiz einer unwiderstehlichen Anziehungskraft ausübt, so daß wir darüber seine Nichtswürdigkeit nur als Gegenstand heiterer Unterhaltung betrachten. In diesem Mangel an dem Bilde des Parolles liegt nun zwar nicht ein genügender Grund, um die Vermuthung zu verwerfen, daß bei der Erschaffung desselben in Shakspere's Imagination das Bild von Falstaff sich schon gemeldet habe, ohne zur vollen Gestaltung zu kommen. Wohl aber steht er in der engsten Beziehung zu derjenigen Schwäche der ganzen Dichtung, durch welche ich am meisten zur Annahme einer frühen Entstehung derselben getrieben werde.

Die harmonisch organische Abrundung der vergegenwärtigten Erscheinung, welche ich Ihnen von Haus aus als die hervorragendste Eigenthümlichkeit von Shakspere's Schöpfungen bezeichnet habe, und von der ich überzeugt bin, das stufenweiszunehmende Gelingen als ein Zeichen der fortschreitenden Ausbildung Shakspere's ansehn zu dürfen, wird in diesem Stücke durch Anlage und Ausführung von dem Characterbilde Bertrams wesentlich beeinträchtigt. Schon Sam. Johnson tadelte daran, daß es von zu großer Schwäche sei, um uns die erforderliche Theilnahme zu erregen. Ich kann mir zwar vorstellen, daß er als eine Individualität aufzufassen sei, in welcher alle besseren Eigenschaften unter dem Druck einer,

noch nicht zur Entwickelung gediehenen, jugendlichen Natur schlummern. Damit kann die kindisch eigensinnige Verblendung gegen die Liebe Helena's entschuldigend in Verbindung gebracht werden. Man kann unter diesen Umständen sein entschiedenes Widerstreben gegen eine, wider seinen Willen, ihm aufgedrungene Verbindung natürlich finden. Der jugendliche Stolz, der ihn dazu treibt, steht, wie wir später sehn, nicht auf unedlem Boden. Vielmehr werden wir durch seine kriegerischen, mit seiner Jugend kaum vereinbaren Tugenden, und ferner dadurch für ihn gewonnen, daß wir ihm von allen Seiten die liebevollste Theilnahme zugewendet sehn. Auch kann ich gelten lassen, daß die von Dr. Hertzberg zu diesem Zwecke ausdrücklich angezogene Stelle (A. V. Sc. III. 44—55) einen wesentlichen Beitrag zur Erläuterung seines Benehmens giebt, wiewohl die Entschuldigung, daß er von seiner Liebe zu Lafeu's Tochter, Maudlin, zu sehr verblendet gewesen sei, um Helena's Werth anzuerkennen, etwas zu spät kommt. Endlich sollen wir wohl auch nach des Dichters Meinung glauben, daß sein Umgang mit dem nichtswürdigen Parolles und sein Vertrauen auf dessen Ehrenhaftigkeit den nachtheiligsten Einfluß auf seine jugendlich schwache Gesinnung gehabt habe. Aber gerade darin liegt eine kaum zu verkennende Schwäche, weil die Gewalt, welche eine so tief untergeordnete Natur auf sein edleres Wesen hätte ausüben können, nicht genügend motivirt ist. Dazu kommt ferner — was die Hauptsache ist — daß wir in seiner Gesinnung keine Veränderung noch Besserung wahrnehmen, nachdem Parolles entlarvt und Bertram von seinem Einfluß befreit ist. Nach meinem Gefühl ist sein Benehmen in der letzten Scene des V. Actes am allervorwurfsvollsten. Daß er über die Art, wie er in den Besitz desselben Ringes gekommen sei, den alle Anwesenden im Besitz von Helena gesehn haben, und in dem der König das an diese ge-

gebene Kleinod wiedererkennt, sich mit einer Unwahrheit hilft, kann allenfalls mit der Scheu, seinen verbotenen Umgang mit der Florentinerin einzugestehn, entschuldigt werden. Die Beschimpfung aber, welche er Diana anthut, nachdem er der Ueberzeugung sein muß, über ihre jungfräuliche Ehre nur mit den stärksten Verführungen gesiegt zu haben, widerspricht im höchsten Grade den Ansprüchen ritterlicher Gesinnung und Tugend. Ich kann daher den ohnedieß übereilten Schluß des Drama's unmöglich für befriedigend genug halten, um in ihm das in anderen, selbst aus der frühesten Periode stammenden, Schöpfungen wahrnehmbare Streben nach einer organisch harmonischen Abrundung der Erscheinung wieder zu erkennen. Am auffallendsten ist es, daß Bertrams Individualität in die Atmosphäre der vorherrschenden Gemüthsaffection und Liebe, welche das Ganze umgiebt, nicht zu passen scheint, da er sich im Gegensatz zu allen anderen Personen lieblos darstellt, wogegen man nach der Stellung und dem Range, welche er in der ganzen Begebenheit einnimmt, gerade hätte erwarten dürfen, daß die in derselben vorherrschende Gemüthsströmung, wenn auch in mißverständlicher und verkehrter Weise, bei ihm hätte auf die Spitze getrieben sein sollen. Ich unterwerfe mich jedem, von Ihnen oder einem anderen Kenner Shakspere's ausgehenden Tadel meiner, vielleicht sehr irrthümlichen, Beurtheilung, muß aber bis zur überführenden Widerlegung bei der Ansicht beharren, daß diese Widersprüche gegen Shakspere's üblichen Tact und sein Zartgefühl mit seiner poetisch-dramatischen Ausbildung nach dem Jahre 1601 unvereinbar, und nur in der Periode von ungefähr 1594, als in welcher er sich noch in dem Stadium der Entwickelung befand, erklärlich erscheinen. Wie nun das Räthsel zu lösen sei, daß in Styl und Versification unläugbare Symptome einer späteren Periode vorliegen, weiß ich allerdings nicht zu beantworten, wenn es völlig unmöglich ist, an eine, sei es

auch noch so partielle, Umarbeitung oder nur an die stellenweise Correctur des Textes zu glauben.

Hiernach eine Vergleichung zwischen „Ende gut Alles gut“ und „der Zähmung der Widerspenstigen“ ziehen zu wollen, kann wegen des sehr verschiedenen Characters beider Stücke auf den ersten Anblick für unthunlich gelten. Doch aber ist es für unseren gemeinschaftlichen Zweck unentbehrlich, sie neben einander zu stellen. Das letztgenannte Stück (Taming of the shrew) theilt mit jenem das Schicksal, daß, in Ermangelung einer vor der Folio erschienenen Quartausgabe, über den Termin seiner Entstehung, wenigstens früher, die größten Meinungsverschiedenheiten geherrscht haben. Im Anfang setzte es Malone in das Jahr 1606, wogegen Chalmers sich für das Jahr 1598 aussprach. Dann nahm jener seine Meinung zurück und nannte das Jahr 1594 (oder 1596). In neuerer Zeit vertheidigte vor Allen L. Tieck die Entstehung des Stückes in einer späteren Zeit. Unter den neueren Kritikern (Ulrici*), Gervinus, K. Elze) überwiegt die Meinung, daß dieses Lustspiel zu den frühesten Schöpfungen unseres Dichters gehöre. Nur hat man die Gründe für die Entstehung desselben nach 1604 nicht völlig ignoriren oder abläugnen können. Die stärkste Veranlassung zu dieser Vermuthung liegt in einer Stelle des Vorspiels. Auf das Lob des Lords gegen einen der Schauspieler in einer bestimmten Rolle, antwortet dieser, es möge wahrscheinlich die Rolle des „Soto“ gemeint sein. Eine Person dieses Namens findet sich in einem Stück von Beaumont und Fletcher, das unter dem Titel „Women pleased“ vor 1604 nicht geschrieben sein kann. Wäre also die Meinung von L.

*) Dr. Ulrici a. a. O. II. p. 319 unterstützt seine Annahme von der Entstehung dieses Stückes vor 1593 mit der Vermuthung, daß das Stück „Tamynge of a shrewe“, das nach Henslowe (Diary p. 36) im Juni 1593 auf dem Theater von Newington aufgeführt ward, nicht das alte, sondern Shakspere's Stück war.

Tieck und einigen älteren Kritikern gegründet, daß Shakspere mit dieser Anspielung ein Compliment für seine Zeitgenossen und Mitarbeiter beabsichtigt habe, so könnte das Stück, oder wenigstens das Vorspiel, vor diesem Zeitpunkt nicht geschrieben sein. Diesen Grund sucht man eines Theils dadurch zu entkräften, daß die Situation, in welcher, nach der Meinung des Lords, der angeredete Schauspieler besonders geglänzt haben solle, sich nicht in entsprechender Weise in dem Lustspiel „Women pleased“ von Beaumont und Fletcher wiederfinden lasse, möglicher Weise also ein anderes, älteres Stück, in welchem ebenfalls der Name „Soto“ vorkomme, gemeint sein könne. Andern Theiles wird die Meinung vertheidigt, daß diese wenigen Worte, sei es durch den Dichter selbst, oder einen Schauspieler, später eingeschoben und so in dem von den Herausgebern der Folio benutzten Bühnenmanuscript zu finden gewesen seien. Ferner hat man in dem Vers (A. IV. Sc. 1 221):

„This is the way to kill a wife with kindness“,

eine Anspielung auf das „A Woman killed with kindness“ betitelte Stück von Th. Heywood, das kaum vor 1600 — ja kaum vor 1603 — entstanden sein könne, sehn wollen. Hier liegt es allerdings eben so nahe, daß Heywood diese, vielleicht allgemein gebräuchliche, Redensart nach Shakspere's Vorgang zum Titel seines Stückes habe wählen können, wie daß dieser auf dasselbe habe anspielen wollen. Auf keinem von beiden Wegen kommt man also zu einem entscheidenden Schluß. Dr. K. Elze sucht zwar seine Meinung unter Hinweisung auf die Unwahrscheinlichkeit, daß Shakspere in späteren Jahren in gleicher Weise eine ältere Vorarbeit, wie hier und bei König Johann, zu seiner Schöpfung habe benutzen können, zu vertheidigen. Aber seine Argumentation verliert dadurch an Gewicht, daß bei dem unläugbar nach 1600 abgefaßten König Lear dieselbe Thatsache nachweislich, und bei Pericles und Timon von Athen, beide einer sehr späten Periode angehörend, mit großer

Wahrscheinlichkeit vorliegt. Daß endlich das Verschweigen dieses Stückes in dem vielfach angezogenen Verzeichniß von Francis Meres hier nicht maßgebend sei, um die Existenz dieses Stückes vor 1598 für unwahrscheinlich zu halten, läßt sich leicht annehmen, indem man vermuthet, Meres habe es nicht erwähnt, weil er es nicht für eine Originalschöpfung Shakspere's angesehn habe.

So blieben denn also, wie es scheint, die specifischen Eigenthümlichkeiten dieses Drama's, wie Versification, Ausdrucksweise und Ausführung der Conception, als innere Kennzeichen, behufs der Altersbestimmung, allein übrig. Auf die Versification gründen auch alle, für eine frühe Entstehung dieses Drama's stimmenden Kritiker ihre Meinung. Malone und Karl Elze beziehn sich in dieser Hinsicht auf die zahlreichen und langen doggerel-verses. Jener ging auf dieser Spur so weit, daß er deshalb das Stück als eine der frühesten Schöpfungen Shakspere's ansprach und meinte, es sei mit the Comedy of Errors, Love's labours lost und Two Gentlemen of Verona in eine Zeit zu setzen. Die Zahl der weiblichen Vers-Endungen giebt für die Entscheidung dieser Frage kaum ein genügendes Anhalten. Nach Dr. Hertzbergs Zählung finden sich deren in den beiden Veronesen und dem Kaufmann von Venedig 15 %, in Richard III. und „Wie es euch gefällt" 18 % und in der Widerspenstigen Zähmung 16 %. Also unser Stück müßte genau zwischen dieses und jene fallen. Ich zweifle, daß das für durchaus zutreffend gelten könnte. Der Abstand zwischen „All's well that ends well" und „The taming of the shrew" in Bezug auf Versification und Sprache ist allerdings so groß, daß man, auch ohne sich auf die in jenem Stücke überwiegende Anzahl weiblicher Versendungen zu stützen, nicht gern beide Stücke für gleichzeitig oder in ihrer Entstehung nahe an einander liegend halten wird. Indessen ist es mir doch fraglich, ob man deshalb Grund genug habe,

um The taming of the shrew zu den frühesten Schöpfungen des Dichters, also zu denjenigen, die schon vor 1594 entstanden seien, zu zählen. Wenigstens ist es meinem schwachen Urtheil nicht möglich, in Versification und Styl desselben mit denjenigen eine große Differenz zu entdecken, welche ich etwa in den Beginn der Periode zwischen 1594/95 und 1600/1 setzen möchte, wogegen mir dennoch Beides ausgebildeter scheint, als in den der ersten Periode angehörigen Schöpfungen. Dazu kommt ferner die Frage, in wie weit Shakspere sich bewogen gefunden habe, Sprache und Versbildung dem Stoffe anzupassen und wieweit wir dieses Ziel des Dichters in Vergleich mit anderen Dramen für vollständig erreicht halten dürfen.

Das Sujet dieses launigen Drama's entnahm er, wie allseitig bekannt, in der Hauptsache einem alten Drama, das unter dem Titel The Taming of a Shrew schon 1594 im Druck erschienen war, und wahrscheinlich einer so großen Beliebtheit genoß, daß es im Jahre 1596 und 1607 noch zwei fernere Ausgaben erlebte. Doch fügte er der Haupthandlung von diesem, vielleicht schon um 1590 entstandenen, Drama eine Intrigue als Zwischenhandlung ein, welche in dem von Gascoygne im Jahre 1566 übersetzten Lustspiele des Ariosto, „Gli Suppositi", behandelt ist.*) Ob jenes alte Stück, wie einige Kritiker haben annehmen wollen, von R. Greene oder G. Peele herrühre, könnte nur dann von einigem Interesse für uns sein, wenn Shakspere's Umarbeitung mit Gewißheit in die Zeit vor Greene's bekanntem Pamphlet zu setzen und daraus die Vermuthung zu entnehmen wäre, daß die Benutzung dieses Stoffes vielleicht zu den fremden Federn zu

*) Die früher von Einzelnen, u. A. von Pope gehegte Meinung, daß das alte Stück eine Originalarbeit Shakspere's sei, ist längst schon allgemein genug für irrig erkannt, um weiter ein Wort darüber zu verlieren.

rechnen sei, mit welchen „the upstart crow“ sich geschmückt haben soll. Auch könnte, wie in anderen Fällen, aus der ersten Erscheinung des alten Stückes die Vermuthung geschöpft werden, daß sie durch den Shakspere's Drama zugefallenen Beifall veranlaßt worden, weil dieses nicht zu erlangen gewesen sei. In diesem Falle würden wir allerdings genöthigt sein, die Entstehung des Shakspere'schen Stückes spätestens in das J. 1593 zu setzen.

Das Original Shakspere's beginnt mit einem von dem Stoffe des Hauptstückes unabhängigen Vorspiel, das ebenfalls von unserem Dichter nachgebildet worden. Es wird fingirt, ein vornehmer Herr habe, als er von der Jagd zurückkehrte, auf seinem Wege einen betrunkenen Kesselflicker, der eben aus einem Bierhause schimpflich hinausgeworfen worden war, in todtenähnlichem Schlafe gefunden. Eine übermüthige Laune treibt ihn, den Bewußtlosen aufheben und in sein Schloß tragen zu lassen, wo alle Veranstaltungen getroffen werden, um ihm glauben zu machen, daß er ein vornehmer Herr, mit einer Dame von hohem Stande — deren Rolle ein Page übernehmen muß — vermählt und lange Zeit in dem Irrwahne gewesen sei, dem gemeinsten Stande anzugehören. Zur Ausführung dieses Scherzes stellen sich wandernde Schauspieler auf willkommne Weise ein; und diese führen denn vor dem glücklich mystificirten Kesselflicker die Geschichte von der Zähmung des bösen Weibes auf, wobei dieser ab und zu Bemerkungen äußert, bis er von Neuem in den bewußtlosen Zustand gebracht und an den Ort, wo er aufgehoben worden, wieder niedergelegt wird. Als er dort erwacht, scheint ihm Alles, was er erlebte, wie ein Traum, aus dem er aber die Lehre zieht, wie er in der Folge sein widerspenstiges Weib zu behandeln habe.

Die dem Hauptstück zu Grunde liegende Begebenheit spielt in dem alten Original zu Athen, wogegen sie bei Shakspere

nach Padua versetzt wird. Außerdem sind in der Umarbeitung die Hauptmomente mit nur wenigen Abänderungen beibehalten. In jenem wie in diesem handelt es sich hauptsächlich darum, daß ein junges Mädchen bis dahin wegen ihrer unbändigen Leidenschaftlichkeit für ein Geschöpf von unerträglicher Bosheit gehalten worden war, und deshalb nie einen Freier gefunden hatte, während ihre Schwestern (bei Shakspere nur Eine) vergeblich umworben wurden, weil der Vater diese nicht früher als die ältere verheirathen wollte. Wider Erwarten findet sich dennoch ein Freier von der wunderlichsten Laune. Er erobert ihre Hand auf die seltsamste und überraschendste Weise, wird mit ihr getraut und führt sie, trotz ihrer Widerrede, aus dem väterlichen Hause; während Alle versichert sind, daß er ein übles Loos gezogen habe, gelingt es ihm, unter der Maske einer unbändigen Heftigkeit, mit unerschütterlichem Willen die bösen Launen seiner Gemahlin zu überbieten und sie zu der sanftesten, gehorsamsten Ehefrau umzubilden. So bringt er sie in das väterliche Haus zurück, wo indessen die anderen Liebespaare ebenfalls vereinigt sind; und nun geschieht es, daß die früher als ein Mädchen von unheilbarer Bosheit verschrieene Frau die anderen durch ihre liebevolle Unterwürfigkeit unter ihren Gatten auf das Bitterste beschämt.

Beide abenteuerlichen Fabeln sind von alten Zeiten her der Gegenstand mannichfacher Erzählungen und Gedichte in den Literaturen der verschiedensten Länder und natürlich auch in den verschiedensten Gestalten gewesen. Die Mystification eines in Folge gewohnter Trunksucht oder sonstwie bewußtlosen Mannes von der niedrigsten Herkunft, welchen man glauben macht, daß er ein reicher und vornehmer Herr sei, und den man dann wieder seinem dürftigen Stande zurückgiebt, spielt schon eine Rolle in orientalischen Märchen. Von dem Herzog Philipp dem Guten von Burgund wird ein ähnlicher Scherz, wie der des Lords mit dem trunkenen Schläfer,

erzählt, und es ist nicht unmöglich*), daß eine Erzählung davon, in englischer Sprache um 1570 herausgegeben, dem ursprünglichen Verfasser dieses Drama's, sowie auch Shakspere, zur theilweisen Quelle gedient hat. Noch mehr beschäftigte sich die Literatur der verschiedensten Länder von Tausend und einer Nacht an mit den Nöthen und Plagen, welche ein Mann durch ein böses Weib erleiden könne, sowie zugleich mit den Mitteln, durch welche dieses Uebel zu heilen oder mindestens zu vermeiden sei. Unsere mittelalterliche Literatur hat über diesen Gegenstand ein unterhaltendes Gedicht unter dem Titel: „Vom Zornbraten."**) Auch die italienischen Novellenschreiber haben den Stoff auf mannichfaltigste Weise benutzt. Eine der unterhaltendsten Erzählungen der Art rührt von Macchiavelli her, worin aber freilich selbst ein Teufel aus der Hölle, unter dem Namen Belfagor in menschliche Gestalt verwandelt, die Wette verliert, ein böses Weib Herr werden zu können. Ferner ist uns ein Gedicht unter dem Titel: The wife lapped in Morel's skin erhalten, was denselben Stoff wie The taming of the shrew, nur in weit gröberer Weise, behandelt und möglicher Weise von den Verfassern beider Stücke benutzt worden ist.***) Mehrere Anspielungen auf dieselbe heikliche Frage kommen in anderen englischen Stücken aus Shakspere's Zeit vor; und wie schon kurz nach dessen Schöpfung dieses Lustspiels auch in Deutschland der Geschmack daran herrschend war, zeigen die Spuren davon, daß es, wiewohl unter einem anderen Titel, zu denjenigen gehört hat, welche von den zu

*) Vergl. Einleitung zu „der Widerspenstigen Zähmung" von K. Elze: Shakspere-Uebersetzung Bd. VII. p. 9.

**) Abgedruckt nach einer Papierhandschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden und einer Pergamenthandschrift des XIV. Jahrhunderts zu Königsberg in: Lieder-Saal des Freiherr von Laßberg. St. Gallen und Constanz 1846. Bd. II. p. 499. Nr. CXLVIII.

***) Conf. Publications of the Shakspere-Society 1844 by Thomas Amyot Esq.

Ende des 16. und im Beginn des 17. Jahrhunderts in Deutschland von wandernden englischen Schauspielern aufgeführt worden sind. Endlich geht dieser letzte Umstand auf schlagende Weise hervor aus einem im Jahre 1864 von H. Dr. Reinh. Köhler neu veröffentlichten alten Stücke. Diese Comödie, die den Titel führt: „Kunst über alle Künste, ein bös Weib zu zähmen", erschien zu „Rapprschweyl" 1672, und ist augenscheinlich dem Shakspeÿrischen Original, sei es nach einer verstümmelten Uebersetzung oder nach der Erinnerung erlebter Vorstellungen desselben, vom Verfasser nachgebildet, wiewohl sich dieser auf eine italienische Quelle bezieht. Bei diesen Thatsachen einer allgemeinen und weit verbreiteten Popularität des Stoffes ist es schwer zu entscheiden, ob die Beliebtheit des alten Drama's für dessen wiederholte Veröffentlichung allein maßgebend gewesen sei, oder ob dazu speculirende Buchhändler durch den von dem Shakspeÿrischen Stücke gewonnenen, noch größeren Beifall, in der Unmöglichkeit, diese Version zu erlangen, veranlaßt worden seien. Die ohnedieß auf schwachen Füßen stehende Vermuthung, daß der erste Druck des alten Drama's von 1594 ein Anhalten für den Termin der Entstehung von Shakspere's Schöpfung geben könne, darf also als völlig unerheblich außer Betracht gelassen werden.

Das Verhältniß von Shakspere's Bearbeitung zu dem Original ist demjenigen ähnlich, in dem seine Historie „König Johann" zu dem alten „Troublesome reign" etc. steht. Doch ist nicht allein darin ein großer Unterschied zwischen diesem und jenem Verhältniß, daß in manchen Stellen von Taming of the shrew bei denselben Situationen auch dieselben Worte wie im alten Original gebraucht sind, während in „König Johann" von Shakspere kaum eine Redewendung, ja kaum ein Wort zu entdecken ist, was dem alten Stücke an der betreffenden Stelle vollständig entspräche. Damit hängt genau zusammen, daß auch in Bezug auf die Motivirung

der Handlung Shakspere's Bearbeitung sich weit mehr an das Original anlehnt. In wie weit dieß auch in Bezug auf das Original von Ariosto der Fall ist, will ich vor der Hand nicht entscheiden, wiewohl mir dasselbe bekannt ist. Denn bei meiner Unbekanntschaft mit Gascoygne's Uebersetzung oder Bearbeitung vermag ich nicht zu beurtheilen, ob nicht schon in dieser Shakspere vorgearbeitet war. Bei der Vergleichung von der alten Taming of a shrew mit dem vorliegenden Stücke springt zunächst die große Differenz des Styls in die Augen. Jenes alte Drama ist überfüllt mit Bildern aus der Mythologie. Ich weiß nicht, ob die Sprache mehr excentrisch als euphuistisch genannt werden darf. Dagegen ist Shakspere's Sprache in diesem Stück von einer großen Einfachheit. Man hat sogar, wenn ich mich recht entsinne, schon bemerken wollen, daß sich dieses Drama durch seine völlige Freiheit von jedem metaphorischen und bilderreichen Schmuck von allen anderen Schöpfungen Shakspere's wesentlich unterscheide. Nächstdem bedarf es kaum der Erinnerung, daß sich bei dem Zusammenhalten des alten Drama's mit diesem die vorherrschende Befähigung Shakspere's, die von ihm zu vergegenwärtigende Erscheinung zu einem harmonischen Ganzen zu organisiren, von Neuem auf die lebhafteste Weise bekundet. Es mag sein, daß die alten Drucke von „The taming of a shrew“ das Original nur unvollständig und lückenhaft wiedergeben. Urtheilen wir aber nach der Vorlage, so müssen wir auch dann, wenn wir manches muthmaßlich Fehlende zu suppliren suchen, uns dennoch dem Eindruck einer sehr losen und der dramatischen Abrundung in hohem Grade entbehrenden Schöpfung unterwerfen.

Bei diesen Differenzen, in Bezug auf die innere Organisation, fällt es auf, daß Shakspere das Vor- oder Zwischenspiel in seinen ersten Theilen mit großer Vorliebe behandelt zu haben scheint, und dennoch, soweit wir nach der Folio

urtheilen dürfen, im Widerspruch mit seinem Original, dasselbe nicht vollständig durchgeführt hat. Die Kritiker haben zwar diese Unvollständigkeit bald so bald so zu erklären versucht. Dagegen erinnere ich mich keiner Andeutung, welche zur Erläuterung der Frage über den Sinn und die Bedeutung dieses Vor- und Zwischenspiels, in Beziehung auf das Hauptstück, einigen Anhalt gewähren könnte. Der Umstand, daß es Shakspere bei dem alten Stücke schon vorgefunden habe, kann bei der sorgfältigen Umarbeitung desselben zu diesem Ende nicht allein hinreichen. Vielmehr wird die Beantwortung dieser Frage durch den auf die weitere und farbigere Ausführung des Originals verwendeten Fleiß einer Seits, und durch die Unvollständigkeit des Ganzen andrer Seits noch mehr erschwert. Ich weiß nicht, ob es erlaubt wäre, diesem Vorspiele, wie es von Shakspere behandelt worden ist, einen humoristisch satyrischen Sinn, in Bezug auf das Drama, unterzulegen. Vielleicht könnte es für allzu verwegen und willkürlich gelten, wenn man annehmen wollte, Shakspere habe damit andeuten wollen, daß er auf sein Drama einen sehr geringen Werth legte und es allenfalls für gut genug hielt, um von wandernden Schauspielern vor einem trunkenen Kesselflicker aufgeführt zu werden. Und doch könnte es möglich sein, daß sich hinter der vergegenwärtigten Erscheinung eine humoristisch satyrische Intention mit Schalkhaftigkeit verbirgt.

Unter allen Umständen scheint für Manchen der Vorwurf unzweifelhaft nahe zu liegen, daß der Dichter in der Charakterzeichnung auf die ergänzende Phantasie des Beschauers in unbescheidener Weise gerechnet habe oder, wenn Sie wollen, darüber kaum bekümmert gewesen sei, ob die vergegenwärtigten Personen die Sympathie des Beschauers gewinnen. Am häufigsten habe ich über Petrucchio, der doch nächst Katharina die Hauptperson bildet, Bedenken äußern hören. Das offenherzige Bekenntniß, womit wir seine erste Bekanntschaft machen,

daß er nur um des Gewinnes willen freie und, wo er dieses Bedürfniß befriedigt finde, weder nach Schönheit noch Liebenswürdigkeit frage, ist keinen Falls gewinnend für seine persönliche Erscheinung. Man hat sogar darin, wie in der ganzen Handlung, die bei Shakspere sonst immer sorgfältige Wahrung des ethischen Princips vermissen wollen. Auch kann man wohl zugeben, daß Petrucchio's ganzes Benehmen eine Härte und Derbheit verräth, welche kaum mit den Gesinnungen eines ritterlichen Characters vereinbar sind. Ueberdieß sind alle übrigen Personen, und namentlich die weit sanfteren Freier, ebenfalls nicht über alle Vorwürfe erhaben. Wir können über die List, mit welcher sich Lucentio und Hortensio in das Haus des alten Minola und in das Herz Bianca's einzuschleichen suchen, lachen, ohne daß die betreffenden Personen unsere Sympathie dadurch gewinnen. Bei Lucentio ist zwar eine leidenschaftliche Liebe noch am meisten als Motiv seiner Handlungsweise anzunehmen. Indessen ist es doch nicht völlig zu billigen, daß er mit Hülfe seines schlauen Dieners einen fremden Mann gewinnt, die Rolle seines Vaters zu spielen, dadurch den alten Gremio mit glänzenden, aber fingirten Versprechungen großer Reichthümer überbietet, und den geizig berechnenden Baptista Minola zu hintergehn sucht. Nur wird sich Niemand der überaus komischen Wirkung von dieser Verwickelung zu verschließen vermögen. Diese Zwischenhandlung ist es eben, welche Shakspere aus Ariosto's „gli Suppositi“ oder aus Gascoygne's Uebersetzung entlehnte; und es darf für meisterhaft gelten, mit welchem Geschick und mit welcher komischen Kraft er alle Consequenzen dieser launigen Erfindung benutzte. Der andere Freier, Hortensio, thut im Grunde noch weniger, um uns gemüthliche Theilnahme abzugewinnen. Daß er von der Bewerbung um Bianca plötzlich abspringt und sich die, angeblich schon früher umworbene, reiche Wittwe zur Gemahlin gewinnt, ist wenigstens nicht geeignet, um ihn

bei seinen Liebesneigungen für frei von allem Eigennutz zu halten. Wir könnten hiernach fast sagen, daß unter allen Petrucchio noch am höchsten stehe. Er verschmäht in seiner männlichen Derbheit wenigstens die betrügliche Maske der liebevollen Befangenheit, und erniedrigt sich nicht zur Vorspiegelung einer Empfindung, die er nicht hat.

Es könnte daher fast scheinen, als sei in diesem Drama eine früher schon angedeutete Eigenthümlichkeit Shakspere's mehr als irgendwo anders zur Geltung gekommen. Liegt, wie ich meine, bei allen seinen Dramen stets das größte Gewicht auf der Darstellung der Begebenheit, wogegen die Characteristik niemals als wesentlicher Zweck der Vergegenwärtigung, sondern stets nur als Mittel für jene anzusehn ist, so kann man glauben, hier habe er von dieser ganz abgesehn und sich mit der ausgeführten Erscheinung der Handlung allein begnügen wollen. Doch aber bedarf es nur eines aufmerksamen nnd rückhaltlosen Eingehens auf diese Schöpfung in allen ihren Einzelnheiten, um in ihr, wie in allen anderen, einen tieferen Sinn und Gehalt zu entdecken, als uns die oberflächliche Anschauung der heiteren Erscheinung verräth. Nur gilt gerade hier, was ich schon früher bemerkte, daß zuweilen, und besonders in seinen späteren Stücken, die Winke und Andeutungen, welche die Bestimmung haben, uns in seine tiefsinnigsten Schöpfungen einzuführen, von überaus feiner Zeichnung sind, und daher fast für absichtlich verborgen gehalten werden können. Besonders im Characterbilde Katharinens, das doch der Natur der Sache nach im ersten Vordergrunde stehen sollte, glaube ich die mit eben so tiefer Einsicht, wie mit sicherer Hand ausgeführte Zeichnung verfolgen und auf Grund dieser Anschauung eine der innersten Natur des weiblichen Wesens mit ergründender Intuition abgelauschte Erscheinung erkennen zu dürfen. Darin kommen wohl alle diejenigen, welche diese Dichtung mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, überein, daß wir Katharina

nicht für ein Geschöpf von grundsätzlicher Bosheit halten sollen. Ihre leidenschaftliche Reizbarkeit und der unbändige Widerstand gegen alle Aeußerungen weiblicher Sanftmuth und Liebenswürdigkeit beruht vielmehr auf einem doppelten Mißverständniß; einem Mißverständniß, das nicht allein ihr selbst, sondern auch, vielleicht in noch höherem Grade, ihren Umgebungen zur Last fällt. Man muß es gesehn haben, wie lebhafte Naturen, besonders wenn sie geistig begabt sind, für den Ausdruck ihrer Gefühle und Empfindungen oft und in der Regel den falschen Weg einschlagen, wie sie den innersten Bedürfnissen ihres Gemüthes, deren Befriedigung nur mit liebevoller Hingebung, nur mit Geduld und Sanftmuth zu finden ist, mit maßloser Heftigkeit und leidenschaftlichem Trotz, gleichsam im Sprunge erobernd, zu genügen suchen. Man muß es erlebt haben, wie solche Verirrungen, die eben nur aus dem Uebermaß des Verlangens von einem reichausgestatteten Gemüthe entstehn, von den Umgebungen, Eltern, Geschwistern und Freunden bitter mißverstanden, bald mit allzugroßer Nachsicht genährt und verzogen, bald wieder mit unzeitiger Härte und Strenge gescholten oder gar gezüchtigt werden. Die Versöhnung der inneren und äußeren Widersprüche wird immer schwerer, wiewohl sie unbewußter Weise das brennendste Bedürfniß beider Seiten ist; und so verwirren sich die unglücklichen Geschöpfe immer mehr in der Verblendung der Leidenschaft und ihre Umgebungen in dem Wahne, mit einer unheilbaren Bosheit zu thun zu haben, während doch in jenen die Sehnsucht nach der Befriedigung eines liebebedürftigen Gemüthes und in diesen das brennende Verlangen nach der Heilung des schmerzlichen Bruches nicht verlischt. Gerade deshalb, weil ich hier von Verwickelungen rede, welche auf dem geheimnißvollsten Boden eines weiblichen Gemüthes stehn, und bei denen die unbewußten, instinctartigen Naturtriebe eine hervorragende Rolle spielen, kann es mir nicht beikommen, gleichsam die

Genesis von Forschungen und Betrachtungen zu geben, welche Shakspere angestellt haben möge, um zu der Darstellung von Katharina's Characterbilde die Befähigung zu gewinnen. Aber ich glaube, wir dürfen versuchen, das Spiegelbild einer naturwahren Erscheinung, das auf dem Grunde seiner poetischen Intuition ruhte, uns genau zu versinnlichen und auf diesem Wege die in ihr selbst liegende Rechtfertigung der Dichtung zu finden.

Es ist jeden Falls bedeutsam, daß wir bei dem ersten Auftreten Katharina's von dem capriziösen Entschluß des Vaters, die jüngere Tochter nicht eher als die ältere zu vermählen, sofort belehrt werden. Man hat eine ebenso klare Exposition, wie in der Comödie der Irrungen, an diesem Stücke vermißt. Meines Erachtens liegt in der kurzen Scene, in welcher wir, nach dem Auftreten Lucentio's mit seinem Diener, die sanftere Bianca von mehr als einem Freier umworben und diese durch den Vater mit verletzenden Ausdrücken für Katharina abgewiesen sehn, die genügende Vorbereitung auf die Verwickelungen, die wir zu erwarten haben. Daß die versöhnende Vermittelung einer liebevolleren Mutter fehlt, ist, wie von Manchem bemerkt worden, nicht ohne Belang. Doch giebt uns der Dichter, auch ohne daran bestimmt zu erinnern, genug. Wir können nicht an die vorsorgliche Liebe des Vaters, seiner Tochter Katharina ein häusliches Glück zu schaffen, denken. Es handelt sich nur darum, die drückende Last einer störrigen und unbändigen Tochter loszuwerden, eine Last, von welcher der realistische Vater niemals befreit zu werden fürchtet, wenn er nicht die gedachte Bedingung stellt. Und auf der Seite Katharina's ist nicht die Rede von einem Wunsche ihres Vaters, der ihrer Neigung widerspräche. Wir sehn sehr bald, daß die Huldigungen, welche ihrer Schwester dargebracht werden, einen wesentlichen Grund zu ihrer leidenschaftlichen Aufregung bilden. Sagt sie doch selbst später,

sie werde auf ihrer Schwester Hochzeit barfuß tanzen und Affen zur Hölle führen, d. h. ewig ledig bleiben müssen; eins von den vielen Mißverständnissen, durch welche sie sich selbst in den Zorn hineinredet. Denn des Vaters Wille ist ja gerade auf das Gegentheil gerichtet. Aber sie will weder von diesem auf unwürdige Weise feil geboten, noch von den Freiern ihrer Schwester abgewiesen sein. Ohne weiteren Umschweif müssen wir uns gestehn: in diesem Verhältniß fehlt das Einzige, was im Allgemeinen den Boden der gegenseitigen Befriedigung bilden und, in dem gegebenen Falle des Mißverständnisses, von der einen wie von der anderen Seite die Versöhnung herbeiführen könnte. Es ist nicht sowohl die Liebe an sich selbst, sondern das Verständniß der Liebe. Katharina scheint die Männer nicht blos zu hassen, sondern, was noch mehr ist, aufs tiefste zu verachten; ebenfalls ein häufiges Mißverständniß, das bei irre geleiteten Gemüthern, wie bei dem ihrigen, entweder auf der maßlosen Unter- oder Ueberschätzung des anderen Geschlechtes beruht, immer aber dadurch am meisten genährt wird, daß ein solches Gemüth niemals das Glück gehabt hat, Liebe zu geben und zu empfangen. Das ist, wie ich meine, der eigentliche Kern von der Krankheit Katharinens. Wie ist es aber dann möglich, daß Petruchio mit seiner groben, wir dürfen wohl sagen, brutalen Werbung in kurzer Frist eine unumschränkte Gewalt über sie gewinnt?

Wir müssen, meines Erachtens, zuerst darauf achten, daß die kecke Werbung Petruchio's mit den schmeichelhaftesten Huldigungen verbunden ist. Er findet sie schön, liebenswürdig, sanft und nur auf ungerechte Weise verläumdet. Wenn auch auf unschicklich-derbe Weise ausgesprochen, sagt er ihr Vieles, was auf die allgemeine weibliche Eitelkeit seinen Eindruck nicht verfehlt. Um wie viel mehr muß es auf das Gemüth Katharina's wirken, da sie etwas Aehnliches in ihrem

Leben nicht gehört hat. Er läßt sogar Ausdrücke der Zärtlichkeit einfließen. Sollte sie niemals jeden Schein von Zärtlichkeit von Seiten der Ihrigen schmerzlich entbehrt haben, wenn auch das Bedürfniß, sowie die entbehrte Befriedigung ihr niemals zum Bewußtsein gekommen ist? Ferner ist Petrucchio als eine imponirende, vornehme Erscheinung zu denken. Was er von sich selbst und seiner Gleichgültigkeit gegen alle äußeren und inneren Vorzüge einer Frau sagt, wenn sie nur Reichthum besitze, und was sein Diener Grumio bestätigend hinzufügt, ist als eine von den vielen Uebertreibungen zu nehmen, welche sich Shakspere in seiner schalkhaften Laune des Comödiendichters wiederholt erlaubt. Es ist ferner kaum etwas Anderes als die Paraphrase der Sprache von manchem kühnen Glücksritter unter den Edelleuten aus Shakspere's Zeit. Vor allem Anderen ist Petrucchio ein in harten Erfahrungen des Lebens gereifter Mann, eine Persönlichkeit, gegen welche die liebeschmachtenden Lucentio und Hortensio zu unbedeutenden Fanten und Gremio zu einem alten Gecken zusammenschrumpfen. Das Alles zusammengenommen, müssen wir es für völlig naturgemäß halten, daß Katharina, einsichtsvoll und geistig begabt, aber auch in gemüthlicher Hinsicht nur an geringschätzende Beleidigungen gewöhnt, wie sie ist, einen mächtigen und bis dahin unerhörten Eindruck empfängt. Ja es ist nicht undenkbar, daß die Liebe, in Uebereinstimmung mit der Ansicht Shakspere's von derselben, nicht als eine Empfindung, deren Abwehr oder Annahme in der Macht des Individuums stände, sondern als eine Begebenheit, ein gebieterisches Ereigniß in ihr Inneres einbricht. Doch kann sie ihr nur als ein so wild fremder Gast erscheinen, daß ein einziges Wort, das in Deinhardtsteins Bearbeitung über die Ahnung dieser Empfindung eingeschoben ist, dem tiefsten poetischen Sinn der Dichtung empfindlich zu nahe tritt. An den deutlichsten

Winken, daß es so ist, läßt es der Dichter nicht fehlen. Nur wer sie absichtlich übersieht, kann die oben berührte Klage führen, daß der Dichter, hinsichtlich der Ergänzung, unserer Phantasie zu viel zutraue. Gremio hat nicht Unrecht, sich zu verwundern, daß Petruchio und Katharina so schnell ein Paar geworden (A. II. Sc. 1. V. 322). Diese ganze Scene von V. 183 bis 300 ist allerdings die Darstellung der seltsamsten Freiwerbung. In der Erscheinung selbst aber liegt die feinste Zeichnung von Katharinens Geist und Gemüth mit der sinnigsten Färbung. Wie geht die beleidigte Ueberraschung nach Petruchio's kecker Anrede von bitteren Schmähungen und handgreiflicher Abweisung zum scharfsinnigen Wortgefechte über, in dem Katharina schließlich doch den Kürzeren zieht, oder vielleicht ziehen will. Wo aber bleibt die zungenfertige, leidenschaftliche Keiferin, die eben noch ihrem Freier gewünscht hat, gehängt zu werden, nachdem Petruchio mit kecker Verwegenheit den stärksten Trumpf ausgespielt hat? Er versichert, alles Widerstreben Käthchens sei nur verabredete Maske, nachdem sie ihm eben erst liebevoll in den Armen gelegen habe (V. 304—315), und fordert sie sogar (V. 326) auf, ihr in Gegenwart lästiger Zeugen einen Kuß zu geben. Sie, der sonst harte Worte und Schmähungen in Fülle zu Gebote gestanden hatten, geht schweigend von dannen. Meint sie, ihren Zorn nicht besser an den Tag legen zu können, so ist es wiederum ein Mißverständniß des Gefühls, das wider ihren Willen in ihr emporkeimt. Am stärksten spricht sich dieses mißverstandene Gefühl aus in der 2. Scene des III. Actes. Petruchio bleibt aus, als der Termin zur Hochzeit eingetreten ist. Katharina ergeht sich in Klagen, selbst in Schmähungen auf den säumigen Sonderling, und doch scheint mir der Ton ihrer Reden ein anderer, als in den vorhergehenden Scenen. Es ist nicht mehr der störrige Trotz und Zorn, mit dem sie ihren Umgebungen zu widersprechen gewohnt ist, es ist vielmehr

das Gefühl ihrer gekränkten Ehre, — warum nicht ihres gekränkten Herzens? — was aus ihr redet (A. III. Sc. 2. 8—20). Wäre es nur jenes, wie würde dann der arme Tranio mit seiner Vertheidigung Petruchio's einer empfindlichen Zurechtweisung entgangen sein? Sie aber hat keine Worte als: „O hätt' ihn Katharina nie gesehn!" und geht weinend ab. Auf die Gefahr hin, einer zu schwächlichen Empfindung angeklagt zu werden, läugne ich nicht, daß mich diese eine kurze Wendung stets mit rührendem Mitleid erfüllt hat. Indessen möchte ich auch kaum bezweifeln, daß das allgemeine Urtheil über Petruchio's Härte weniger streng sein würde, wenn nicht, sei es durch diesen einen Zug oder im Allgemeinen, die Sympathie für Katharina vorherrschte. Gewiß ist es auch, daß die Theilnahme an ihr bei allen folgenden Tyranneien Petruchio's nur auf der Ueberzeugung von ihrem verletzten Gefühle beruhen kann. Trauen wir aber Katharina, der unbändig bösen Persönlichkeit, ein tief verletzbares Gefühl zu, so sind wir auch schon nahe daran, diesem Gefühl die Färbung der bewußtlosen Liebe zuzusprechen. So viel wenigstens wird Niemand ernstlich behaupten wollen, daß das Motiv ihres willenlosen Nachgebens gegen den leidenschaftlich-wilden Mann nur in der Furcht und Feigheit bestehe. Ebenso wie Petruchio's hartes unerbittliches Benehmen immer den Schein bewahrt, als ob es von vorsorglicher Liebe und Zärtlichkeit dictirt wäre, ebenso sind unfehlbar die Empfindungen Katharina's gemischt und verworren zwischen Furcht und Zorn, sowie zwischen Achtung und Ehrfurcht vor einer männlichen Erscheinung, deren Möglichkeit sie früher nicht hatte ahnen können. Und daß ihr Verstand, vielleicht wie ein blitzartig eintretendes Licht, ihr zu Hülfe kommt, um plötzlich den ganzen Sinn von Petruchio's Benehmen zu fassen, glaube ich aus der Scene herauslesen zu dürfen, wo Petruchio sie nöthigt, die Sonne für den Mond und den alten Vincentio für eine schöne Jung-

frau anzusehn (A. V. Sc. 5). Nach meiner Anschauung dieses Scherzes gelangt Katharina, vorbereitet, wie sie ist, durch körperliche Ermattung und widersprechende, sich durchkreuzende Empfindungen, plötzlich zu der Einsicht, daß es sich um ein humoristisches Spiel handle und für sie in der Betheiligung an demselben die Lösung der Räthselfrage liege. Sie geht mit gesteigertem Humor auf die absurde Laune ihres Gatten ein und wir hören nicht mehr von weiteren Leidenschaftlichkeiten des Mannes oder der Frau. Nun ist auch die Brücke gebaut zu der Schlußrede Kathrina's (A. V. Sc. 2. V. 136—179). Wir würden nicht den Zusammenhang derselben mit dem ganzen Wesen Katharina's begreifen — und diese Zusammenhangslosigkeit ist oft der Gegenstand des Vorwurfs gewesen — wenn wir nicht alle Winke des Dichters über die geistige Begabung Katharina's beachteten.

Ich höre Viele gegen diese Analyse den Vorwurf erheben, daß der Dichter an das Alles nicht gedacht habe, und ich bin der Erste, der darin beistimmt, wenn man unter dem Denken eine absichtliche Ueberlegung und ein mühsames Grübeln versteht. Gleichwie der geniale Portrait- oder Historienmaler, gleichwie der historische Bildhauer über alle tiefsinnig-poetischen und künstlerischen Vorzüge, die in sein Kunstwerk hineinzulegen sind, nicht eine mühsame Vorberathung mit sich anstellen, sondern nach einer Erscheinung arbeiten wird, welche seinem Ingenium das Naturleben mit allen seinen materiellen und geistigen Attributen wiederspiegelt, ebenso hat auch der Dichter hier, wie in den meisten Fällen seines glücklichen Schaffens, aus dem Zusammenleben mit dem Körper und der Seele der ewigen Natur das dargestellte Bild erfaßt und uns darstellt. Kurz also, es ist wiederum ein in sich selbst harmonischer Organismus, der uns hier vorliegt, dessen Harmonie aber wir wohl auf dem Wege der Reflexion unserem

untergeordneten Fassungsvermögen zuführen dürfen, ohne den Vorwurf der willkürlichen Interpretation zu verdienen. Liegt es doch überhaupt in der poetischen und künstlerischen Thätigkeit, daß der Poet oder Künstler in den Momenten des Schaffens selbst zu der Anschauung und Versinnlichung von tiefen Geheimnissen gelangt, welche ihm kurz vorher die erschöpfendste und angestrengteste Reflexion nicht erschlossen haben würde.

Ob nun dieselbe harmonisch organische Einheit, welche ich in der Hauptperson erkennen zu dürfen meine, auch dem Drama als ein Ganzes zuzusprechen sei, wird allerdings von mehreren Kritikern bezweifelt. Man findet die Verbindung zwischen der Intrigue, die sich mit Lucentio's Liebeshandel und den anderen Freiern Bianca's beschäftigt, zu lose. Die gegenseitige Einwirkung der einen Handlung auf die andere wird vermißt. Ich kann diese Meinung nicht theilen. Zuerst steht so viel fest, daß, wenn die böse Katharina keinen Freier fände, auch keiner von den Freiern Bianca's Erfolg haben konnte. Sollte denn nun das Stück abgeschlossen sein, sobald Petruchio Katharina heimgeführt hat? Unmöglich. — Wir wollen doch an dem Gelingen und Ausgang des einen Unternehmens so gut wie an dem des anderen Theil nehmen. Doch es handelt sich um etwas weit Wichtigeres. Ich habe Ihnen schon wiederholt davon gesprochen, daß Shakspere's Dramen fast durchweg ein in sich abgerundetes Bruchstück aus der allgemeinen Geschichte der Welt oder Menschheit darstellen. Eine gemeinsame Strömung der Gemüther, verwandte Neigungen, Leidenschaften oder Verirrungen, von dem ewigen Zwiespalt der menschlichen Natur und gewissen specifischen Bedingungen hervorgerufen, und daher auch zwischen den handelnden Personen einen Anschein von Familienähnlichkeit finden wir fast in allen Stücken Shakspere's wieder. Seine poetische Individualität scheint auf diese Art der An-

schauung recht eigentlich gerichtet zu sein. Das ist es auch, worum es sich in diesem Drama handelt, und nach dem Sinne Shakspere's würde die Darstellung unvollständig gewesen sein, wenn nicht die Kehrseite der materiellen und psychischen Ereignisse, welche Petruchio und Katharina erleben, in den Erlebnissen von Lucentio und Bianca, sowie von Hortensio und Gremio dargestellt worden wäre. Daß also, wie ich mich auszudrücken liebe, das Ganze durch eine gemeinsame Atmosphäre verbunden ist und zur Einheit wird, sollte schon aus meinen früheren Bemerkungen über die einzelnen Personen hervorgehn. Dazu kommt, daß diese gemeinsame Atmosphäre durch gemeinsame Irrungen, Mißverständnisse und Schwächen bedingt ist, welche, als in dem ewigen Widerstreit der menschlichen Natur zwischen Thorheit und Einsicht tief begründet, den willkommensten Vorwurf zur komischen Behandlung mit ironischer Schalkheit bilden. Ist es nicht komisch und tiefsinnig zugleich, daß im Grunde alle handelnden Personen in ihrer Selbstüberschätzung sich über die zänkische Katharina und den tollen Einfall Petruchio's, die Unbändige bändigen zu wollen überheben, und schließlich von den beiden geschmähten oder belachten und verspotteten Persönlichkeiten tief beschämt werden? Und ist es nicht eine im Leben tausendmal wiederkehrende Erfahrung, daß die eingebildete Vernunft in dem vermeintlichen Aberwitz einen tieferen Sinn und einen höheren Werth zu finden und anzuerkennen genöthigt wird, als sie selbst besitzt?

Ich glaube von den Ausstellungen, welche gegen die Einheit dieses Drama's erhoben werden, kommt ein großer Theil auf Rechnung der Gewohnheit, Shakspere's Dramen zu sehr nach den Bedürfnissen und Ansichten der Gegenwart zu schätzen und zu beurtheilen. Wir sind bei unserer geschulten Dramatik nicht mehr gewohnt, daß sich die Handlung nach allen Seiten der darzustellenden Stimmung oder Gemüths-

strömung ausbreitet. Wir verlangen eine beschränktere und zugleich handgreiflichere Einheit, als die Bühne zu Shakspere's Zeit. Daher übersehn wir leicht, in dem Anstoß an eine ungewohnte Mannichfaltigkeit, die tiefsinnige Einheit, die trotz dieser in Shakspere's Dramen besteht. Unter allen Umständen sind die obenberührten Anstände gegen Petruchio's Härte und seinen Mangel an ethischem Gehalt durch den Geschmack und die Empfindlichkeit der Gegenwart zu erklären, und verdienen eine bedeutende Milderung, sobald wir uns ganz auf Shakspere's Standpunkt und den seiner Zeit stellen. Ich will nicht wiederholen, was ich schon oben erwähnt habe von der Unbarmherzigkeit, mit welcher noch bis in Shakspere's Zeit zänkische Weiber beurtheilt und zuweilen behandelt zu werden pflegten. Daß, im Vergleich damit, Petruchio's Benehmen gegen Katharina noch überaus milde ist, kommt nicht Shakspere allein, sondern schon seinem Original zu Gute. Am Ende dürfen wir auch die Entschuldigung in dem Erfolge finden. Sicher würde wenigstens die Frage schwer zu beantworten sein, ob es zu diesem wohl ein anderes Mittel gegeben hätte? Aber es ist noch mehr anzuführen. In dieser wie in vielen anderen Hinsichten vergessen wir oft, daß die ganze Zeit Shakspere's die vorherrschende Neigung und Gewohnheit hatte, sich in Extremen zu bewegen. Unter dem unabweisbaren Einfluß dieser Gewohnheit sind die Stoffe der meisten Dramen dieser Zeit bis an die äußersten, ja oft sogar über die Grenzen der Möglichkeit und Glaublichkeit hinausgerückt. Der komische Scherz sowohl als der tragische Ernst damaliger Zeit verträgt nicht den Maßstab unserer Zeit. Wiewohl Shakspere in dieser Hinsicht nicht blos der bescheidenste unter Allen, sondern auch der mächtigste Poet ist, der durch seinen Tiefsinn am meisten mit den Extremen versöhnt, bleibt dennoch genug übrig, was zwar seinem maßvollen Tacte entsprechend ist, uns aber als Uebertreibung erscheinen kann.

Kehren wir hiernach zu der Zusammenstellung von Ende gut Alles gut mit der Zähmung der Widerspenstigen zurück, so könnten wir nach dem allgemeinen Eindruck allenfalls in der vollendeteren Abrundung des letzten Drama's Veranlassung finden, dasselbe für eine reifere Frucht und also für später als Ende gut Alles gut abgefaßt zu halten. Indessen verzichte ich auf diese Annahme zur Verfolgung der Frage, ob mit diesem oder jenem das in dem Verzeichniß von Meres unter dem Titel Love's labours won aufgeführte Stück gemeint sein könne, weil außer diesem einzelnen Symptom für das Eine sowohl als das Andere Gründe zur Vermuthung einer späteren Entstehung anzuführen sind. Doch wird es erlaubt sein, diese, ohnedieß von der Kritik auf die verschiedenste Weise beantwortete Altersfrage unentschieden zu lassen, und dennoch auf die Erörterung von jener einzugehen. Im Allgemeinen sollte man nach den beiden oppositionellen Titeln: „Love's labours lost" und „Love's labours won", vermuthen dürfen, daß das eine den entschiedenen Gegensatz gegen das andere, gewissermaßen wie ein Spiel der künstlerischen Laune des Dichters, bilden müsse. Wenn jenes mit bestimmter Meinung darauf auszugehen scheint, alles Unnatürliche und Willkürlich-Gespreizte im Geschmack der Zeit als verlorene Mühe auf heitere Weise zu verspotten, und dem Gemüth sein Recht und seine Macht im Gegensatz gegen diese Unnatur zu vindiciren, so sollte man in Love's labours won einen Stoff und eine Ausführung erwarten, worin die Macht der Liebe von Haus aus ihre Selbständigkeit in Anspruch nähme und trotz der entgegenstehenden Hindernisse den Lohn ihrer begeisterten Mühen gewönne. Von diesem Standpunkte scheint allerdings unter allen Dramen Shakspere's kaum eins den ausgesprochenen Voraussetzungen mehr zu entsprechen als All's well that ends well. Mehreren Kritikern ist das Begehren Helena's, der allgemeinen Convenienz zuwider, den

Gatten selbst wählen zu dürfen, bedenklich erschienen. Kam es aber darauf an, das selbständige Auftreten der Liebe zum Angelpunkt der Handlung zu machen, so war gerade diese Mißachtung einer althergebrachten, und in der Stellung des Weibes begründeten Gewohnheit im höchsten Grade angemessen und daher gegen jeden Tadel gerechtfertigt. Ueberdieß ist dieses Begehren nur eine Steigerung des Bestrebens, die Scheidewand der Standesvorurtheile zu überspringen; und man kann, wenn man will, in der ausdrücklichen, scharfen Betonung der Kluft, welche Helena von dem Gegenstand ihrer Liebe trennt, auf das Bedürfniß des Dichters rathen, auch diesen Widerspruch zur Bezeichnung der naturwüchsigen Macht der Liebe hervorzuheben. Wir dürfen wohl noch weiter gehn, indem wir den Entschluß Helena's, sich ihrem Gatten wider dessen Willen hinzugeben, als die Wirkung des heroischen Muthes der Liebe betrachten. Also auch dafür ist jene Entschuldigung zur Hand, und bedarf es noch mehr, um dem Dichter die Nachsicht unseres empfindlicheren Anstandsgefühles zu sichern, so müssen wir uns daran erinnern, daß jene Zeiten das sinnliche Verhältniß zwischen den beiden Geschlechtern nicht blos von dem Standpunkt einer weit verbreiteten Lascivität, sondern auch — und in noch höherem Grade — mit einer Unbefangenheit betrachteten, welche von der conventionellen Sprödigkeit der Gegenwart keine Ahnung hatte. Daß überdieß die Liebe in verschiedenen Gestaltungen, wie Mutterliebe und Freundschaft, die eigentliche Atmosphäre dieses Drama's bildet, habe ich schon oben erwähnt.

Auf die Mühen und Nöthen, welche dieser rücksichtslosen Liebe die Erreichung ihres ersehnten Zieles verkümmern, sollte man kaum hinzuweisen brauchen. Die Erfüllung der Bedingung, welche Bertram der verschmähten Helena stellt, scheint so sehr außer allen Grenzen der Wahrscheinlichkeit zu liegen, daß der Erfolg Helena's im eigentlichen Sinne des Wortes für ein

überraschendes Gewinnen der Liebesmühen zu erachten ist. Endlich könnte es noch fraglich sein, ob der ungewöhnlich verknüpfte Styl des Drama's und seine Verwandtschaft mit der euphuistischen Ausdrucksweise in Love's labours lost nicht ebenfalls in Beziehung zu der Absicht eines Gegenbildes stehe, das trotz seinem oppositionellen Charakter doch in der Manier des Vortrages mit jenem zusammengehöre?

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Vermuthungen nur dann von einschlagendem Gewicht sein können, wenn die Existenz von All's well that ends well vor 1598 für möglich gehalten wird. Ob umgekehrt dieses Zusammentreffen meiner muthmaßlichen Voraussetzungen mit dem Inhalte dieses Stückes die Wahrscheinlichkeit seiner frühzeitigen Entstehung vermehre, mag dahingestellt bleiben. Dagegen wird der Inhalt und das Wesen von the taming of the shrew, wie man auch Beides auslegen will, in der fraglichen Beziehung nicht leicht die Waage halten können mit dem von Ende gut Alles gut. Wenngleich auch in jenem Stücke bei der Entwicklung der Handlung der Liebe ihre Rolle zugetheilt ist, so steht doch das Ganze zu sehr auf realistischem Boden, um dem Gedanken an ein Gegenspiel gegen „Love's labours lost" zu Hülfe zu kommen. Lucentio's Erfolge sind allerdings die Frucht von Bemühungen, deren Quelle die Liebe ist. Doch möchte ich das Wort „labour" nicht blos in dem Sinne von solchen Bemühungen, wie sie Lucentio anstellt, genommen sehn. Was Helena zu bestehen hat und mit unerwartetem Gewinne siegreich überwindet, entspricht dem Sinne dieses Wortes jeden Falls mehr. Was aber die Haupthandlung betrifft, so scheint es mir wesentlich zweifelhaft, ob darauf der betreffende Titel angewendet werden dürfe. Die Frage, ob Petruchio's Gebahren von der Liebe dictirt sei, und er durch die Mühen und Nöthen derselben einen Gewinn gezogen habe, wird schwerlich bejahend beantwortet werden können. Und

wenn auch das allmählige Erwachen der Liebe zu Katharina's Umwandelung aus einem unbändigen und zänkischen Mädchen in eine gehorsame und unterwürfige Ehefrau das Meiste beigetragen hat, wird man kaum sagen können, daß dabei die Liebe ihre Arbeit gewonnen habe.

Sehen wir von dieser, vielleicht in vieler Hinsicht müßigen Erörterung ab, so bleibt noch eine schließliche Betrachtung von Belang für Shakspeare's poetische Individualität übrig. Von seiner Anlehnung an Vorbilder aus der italienischen Novellenliteratur haben wir in anderen Stücken mehrfache Beispiele. Daß unter anderen Romeo und Julia in der italienischen Atmosphäre lebt und athmet, ist allseitig anerkannt. Auch im Kaufmann von Venedig fühlen wir uns von dem eigenthümlichen, venezianischen Wesen umgeben. In Ende gut Alles gut kann es dagegen noch auffallender scheinen, daß er einen an das Unglaublichste grenzenden Umschlag der vorzutragenden Begebenheit zum Gegenstand einer dramatischen Behandlung gewählt hat. Auch habe ich Bedenken darüber aussprechen hören, ob es nicht mindestens für überaus kühn zu halten sei, ein solches Abenteuer, wie es von den mittelalterlichen Novellisten mit augenscheinlicher Vorliebe zum Gegenstande ihres erzählenden Vortrages gebraucht wird, in die Form eines Drama's zu bringen. Wie dem auch sei, so ist mir doch Shakspere's rückhaltloses Eingehen auf diese ächt italienische Anschauungsweise der Möglichkeit von Verwickelungen menschlicher Schicksale in vieler Hinsicht wichtig. Diese Betrachtungen treten jedoch zurück gegen die Gesammterscheinung von the taming of the shrew. Ich wüßte mich kaum eines Drama's zu erinnern, das in Form und Wesen sich so sehr der italienischen Comödie aus der Periode der Renaissance anschlösse. Wir werden sogar an die stabilen italienischen Masken, die schon im ersten Viertheil des 16. Jahrhunderts aufkamen, wenn auch nicht in allgemeinem Gebrauch waren, unwillkürlich

erinnert. Ja Lucentio nennt (A. III. Sc. 1) sogar den alten Pantalone, den er anführen wolle, was nicht, wie Einige meinen, auf Gremio bezogen werden muß, sondern auf Baptista, den eigentlichen Vertreter dieser Rolle, noch passender scheint. Bianca ist leicht in Colombine, Lucentio in Arlekino und die Diener sind bald in Pierro, Brighella oder Truffaldino zu verwandeln, sowie denn auch der betrogene Pantalone in Vincentio seinen üblichen Genossen, Pandulfo, finden kann. Dieß mag indessen nur als ein Spiel des Zufalls gelten gegenüber dem Wesen des Ganzen. In der Leichtigkeit der Behandlung und besonders der geringen Rücksicht auf ethischen Gehalt liegt eine weit auffallendere Annäherung an die italienische Comödie. Man fragt unwillkürlich, ob und wo Shakspere Gelegenheit gehabt habe, die Aufführung eines italienischen Characterstückes zu sehn? Wollte man den Vermuthungen und Nachweisen von Dr. K. Elze*) und Ch. Arim. Brown**) über seine muthmaßlichen Reisen in Italien folgen, so würde man nicht in Verlegenheit um die Antwort sein. Das ist es indessen nicht, worum es mir hauptsächlich zu thun ist. Mir genügt vielmehr diese Erscheinung zum unwiderlegbaren Beweis, daß Shakspere in der italienischen Literatur weit mehr bewandert, und mit der Sprache weit vertrauter gewesen sein müsse, als die Mehrheit seiner Kritiker anzunehmen liebt. Denn hat er, wie es ohne erschöpfenden Beweis immerhin möglich ist, in Italien nicht selbst theatralische Aufführungen gesehn, so kann er sich diesen eigenthümlichen Ton nur auf dem Wege dieser innigen Vertrautheit angeeignet haben. Auch fehlt in der allgemeinen Richtung der Literatur am Ausgang des 16. Jahrhunderts keineswegs die Verbindung zu dieser Vertrautheit. Was darüber schon

*) Jahrbuch d. d. Shakspere-Gesellschaft. Achter Jahrgang p. 46: Dr. K. Elze „Shakspere's muthmaßliche Reisen."

**) Shakspere's autobiographical poems. London 1838.

im 3ten Abschnitte des 1sten Buches im 1sten Bande von mir beigebracht worden, wird in der Folge seine weitere Ergänzung finden. Vor der Hand aber lassen Sie mich nur mit der allgemeinen Bemerkung schließen, daß aus dieser Wahrnehmung vorerst hervorgeht, um wie viel ausgedehnter und vielseitiger die geistige Ausbildung Shakspere's gewesen sein müsse, als in der Allgemeinheit gern angenommen werden will. Von zufälligen und nur einer natürlichen Macht des Ingeniums zu dankenden Erfolgen und Wirkungen in seinen dramatischen Schöpfungen sollte also weniger oder gar nicht nicht mehr gesprochen werden. Daran schließt sich die wiederholte Bemerkung von seinem innigen Zusammenhang mit seiner Zeit an. Denn finden sich in den meisten dramatischen Versuchen und Gedichten der Zeit, welcher dieses Drama angehört*), die Spuren von der Benutzung italienischer Novellen und anderer Stoffe, so hat sich zwar Shakspere dieser Strömung ebenfalls hingegeben. Aber auch in dieser Beziehung, wie in vielen anderen, wird er nicht ohne Selbständigkeit davon hingerissen. Vielmehr ist er auch in dieser Beziehung der Führer und das Muster seiner Mitarbeiter und Zeitgenossen: eine Aufstellung, von der ich im nächsten Abschnitt den Nachweis nicht schuldig zu bleiben hoffe.

---

*) Ich lasse die Wahl zwischen den Jahren von 1591 an bis 1600.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Druckfehler.

Seite	10	Zeile	3	v.	unten	lies	Arraignement	für Arraingment.
"	19	"	10	"	"	"	Billigung	für Billigkeit.
"	30	"	9	"	"	"	das	für der.
"	41	"	10	"	"	"	Marqueß	für Marques.
"	42	"	3	"	oben	"	"	"
"	103	"	10	"	unten	"	Esq.	für Exq.
"	104	"	3	"	"	"	Epistles	für Epistels.
"	128	"	2	"	oben	"	George	für Georges.
"	131	"	14	"	"	"	um nicht	für um.
"	ibid.	"	16	"	"	"	welcher	für welchem.
"	223	"	15	"	"	"	Archbeacon	für Archibeacon.
"	231	"	6	"	unten	"	Penniless	für Pernicles.
"	234	"	12	"	"	"	Neuberin	für Neubertin.
"	252	"	14	"	"	"	Steevens	für Stevens.
"	259	"	2	"	oben	"	der seiner	für ders einer.
"	272	"	12	"	"	"	Impromptü's	für Impromtus.
"	306	"	5/6	"	unten	"	der zu	für der.
"	310	"	2	"	"	"	ein zu streichen.	

Inhaltsverzeichniß Z. 8 v. u. lies 1600/1 für 1600.





